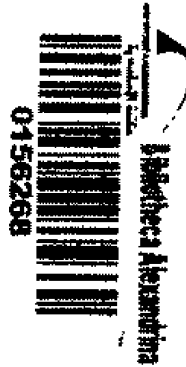
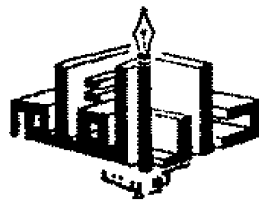


شخصية الأدب العربي

وخطوات في نقد الشعر والمِزج والقصة

الدكتور اسماعيل الصيفي



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شخصية الأديب العربي

الدكتور اسماعيل الضيفى

شخصية الأديب العربي

وخطواته في نقد الشعر والمسرح والقصة



الطبعة الأولى
جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الثانية
١٣٩٧ هـ = ١٩٧٧ م

دار القلم - الكويت - شارع السور - عمارة السور
ص ب ٢٠١٤٦ - هاتف ٤٢٥١٦٠ - برقية توزيعكو

تقديم

من الحقائق التي أصبحت بديهية في عصرنا أن التفاعل بين الأدب القومي وروائع الآداب العالمية يعني كلا من الأدب القومي والأدب العالمي .
وتواريخ الآداب المختلفة شواهد صدق على ذلك . فقد نشطت حركة الترجمة إلى اللسان العربي من الفارسية واليونانية وغيرهما ، واطلع أدباؤنا على مبدعات الأمم المختلفة في مجال الأدب بمفهومه العام ، وكان لهذا أثره الكبير في ازدهار الأدب في العصر العباسي شعراً ونثراً وبلاغة ونقداً . وإذا كان أدبنا قد أفاد من هذا التفاعل والاحتكاك بالآداب نشاطاً وازدهاراً فإنه لم يلبث أن أثر في الآداب المختلفة ، وامتت الدورة بهذا أخذاً وعطاء .

ومثل ذلك حدث في أوربة ، فإن نهضتها الأدبية منذ القرن السابع عشر قد بدأت بتأثر خطى الشعراء والنقاد في التراث الإغريقي والروماني ، ثم لم تلبث أوربة أن شرعت توالي تأثيرها في حركة الأدب العالمية ونشاطها في أمريكا وفي الشرق . وإذا كان أي أدب قومي يستمد أسباب ازدهاره ونمائه من الآداب فإنه إذا أتتحت له قيادتها لا يلبث أن يُشيع فيها الكثير من سماته واتجاهاته .
وأي أدب يتنكر لهذه الحقيقة لا يسهه أن ينمو النمو الصحيح ، ولا أن يؤثر في أكله يوم حصاده ، ولعل نظرة إلى الأدب العربي في العصر التركي تؤكد ذلك ، حيث سدت على هذا الأدب كل المنافذ ، فلم يتصل بأدب الغرب ، بل

إنه لم يصل ما بينه وبين التراث الأدبي العربي ، الذي حفلت به العصور الأدبية الزاهرة ، فكانت النتيجة المحتومة تدهور هذا الأدب والمخطاطه ، حتى أصبح ينكره تاريخنا الأدبي .

ومنذ أواسط القرن الماضي (التاسع عشر) انفتح الأدب العربي على الآداب العالمية ، ومع تقدم السنين تزايد تأثير هذه الآداب على أدبنا ، وظهر هذا التأثير المتزايد في صورة فنون شعرية ونثرية مختلفة ، واتجاهات في الأشكال والمضامين متباينة ، كما ظهر تأثير الآداب العالمية في صورة نشاط نقدي ذي اتجاهات مختلفة .

وهكذا تعددت آثار الآداب العالمية في أدبنا المعاصر ، حتى لم يعد ممكناً فهم هذا الأدب حتى الفهم إلا بدراسة اتجاهات الأدب العالمي المؤثر .

ولدراسة اتجاهات الأدب العالمي في صورتها العامة ، وخطوطها العريضة ، لا بد من دراسة المذاهب الأدبية ، السقي ظهر كل منها في الغرب نتيجة لحاجات فكرية ونفسية ، فكلما أدرك عباقرة هذا العصر انقضاء هذه الحاجات وقيام حاجات جديدة ، دعوا إلى مذهب جديد ، يقيمونه على أطلال المذهب القديم .

ونحن بحاجة عملية إلى دراسة المذاهب الأدبية ، حتى تلك التي دالت دولتها وسقطت رايته في الغرب ، لأن تأثيرها في أدبنا لما ينقض ، فهي وما أسفرت عنه من نتائج أدبي ما تزال توالي تأثيرها على الأدب والأدباء عندنا ، بل إن من المؤكد أن المذهب الذي يموت تاريخياً لا يندثر كله فنياً ، بل تبقى بعض قيمه الصالحة ، وتدخل عناصر منه في بنية المذهب الجديد ، الذي قد يبدو أنه قام على أطلاله ، ومن المسلم به أن الروائع الخالدة لا تتأثر قيمتها الجوهرية بنشوء المذاهب أو موتها ، لأنها لا تكون تطبيقاً حرفياً لأي مذهب من المذاهب ، ولهذا تظل قادرة على الإمتاع والتأثير في كل جيل .

وفي القسم الأول من هذا الكتاب أتناول موضوعاً واحداً هو « شخصية الأدب العربي الكلاسيكي » وهو موضوع جديد على الدراسات النقدية والدراسات

المقارنة ، ولهذا فقد ابتدع لنفسه خطة جديدة ، بل إنه اقترح فرعاً جديداً من الدراسات أسميته « الدراسات الموازية » ، وقد عنيت ببيان الفرق بين هذه الدراسات الموازية وبين ما نعرفه باسم « الادب المقارن » ، وأعتقد أن هذين العلمين كفيلاّن - متعاونين - بإلقاء أضواء قوية على شخصية أي أدب تراء دراسته ، إذا أمكن للدارس أن يتجنب المزالق ، التي أشير إليها في موضعها من القسم الاول من الكتاب .

وقد رأيت أن أختم هذا القسم بتعريف ببعض المذاهب الادبية .

أما القسم الثاني فهو طائفة من المقالات أكثرها في النقد التطبيقي ، الذي ما تزال مكتبتنا العربية بحاجة إلى زيادة في الاصيل منه ، ولا تتم الاصلة لهذا النقد التطبيقي فيما أرى إلا بتحقيق قدر كبير من الايمان بأن لكل عمل فني شخصيته المستقلة ، من حيث إن كل عمل فني يقدم لنا عالماً صغيراً ، له قيمة الخاصة ، ومنطقه الخاص ، وعلاقاته الخاصة ، وذلك ما يجعل تطبيق قواعد النقد على سائر الاعمال الفنية تطبيقاً لا يراعي الفروق الفردية الشخصية بينها ضرباً من التعسف ، الذي لا تنهض به عملية نقدية صحيحة .

وهكذا ، فإن كان القسم الاول يبحث عن شخصية الادب العربي في الحقبة الكلاسيكية من مطلع عصر النهضة ، فإن القسم الثساني يبحث عن الشخصية الفردية المتميزة لكل اتجاه أو عمل أدبي أعرض له بالنقد ، في ظل ما أقدمه من فهم للأسلوب والتآزر بين الشكل والمضمون ، وبهذا تبدو الصلة بين القسمين . على أنني أعتقد أن القسم الاول جدير بأن يكون بداية سلسلة من الكتب ، ينبغي علي أن أتابع تقديمها ، تبحث كلها في شخصية الادب العربي ، حيث ينبغي أن يخصص كتاب لكل مذهب أدبي أثر في أدبنا العربي ، حتى تتألف من هذه الكتب مجتمعة الإبعاد الكاملة لشخصية الادب العربي .

اسماعيل الصيقي

الكويت - شارع بغداد

٧ من ابريل ١٩٧٤ م

الاحد ١٤ من ربيع الاول ١٣٩٤ هـ

القسم الأول

شخصية الأدب العربي
(عن الكلاسيكية)

الدراسات المقارنة والدراسات الموازية

بعض ما أقدمه في هذه المباحث من قبيل الأدب المقارن وبعضها من قبيل ما أسميه « الدراسة الموازية للآداب » .

ومدلول الأدب المقارن معروف فهو تاريخي ، ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر ؛ سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية ، أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة ، كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية ، تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية مختلف باختلاف العصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب^(١) .

والأدب المقارن بهذا المدلول المتفق عليه يشترط قيام صلة تاريخية مؤكدة بين الأدبين اللذين تتم المقارنة بينهما في موضوع المقارنة ويتوقف على ذلك « أنه لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنة بين كتاب في آداب مختلفة ، لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به »
فمثل ألف الكاتب الفرنسي الكبير ستاندارل (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتاباً عنوانه (راسين وشكسبير) لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات (راسين) بوجوه

الإبداع في مسرحيات (شكسبير) ويتخذ هذه المقابلة وسيلة الإشادة بأصالة شكسبير .. والكتاب .. ذوقية في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ شكسبير وراسين تعلية للانتصار لها، وذوقية كذلك في فهم الكاتب نفسه وما له من ثقافة، ولكن ليس من الأدب المقارن، لا في منهجه ولا في موضوعه، إذ ليس بين شكسبير وراسين من صلة تاريخية^(١٢).

فالأدب المقارن مصطلح معروف بحدوده وأبعاده، أما ما أسميه (الدراسات الموازية) فهو مصطلح جديد، أضعه أنا ليكون عنواناً لنوع آخر من المباحث. حيث تكون الموازنة بين آداب الأمم المختلفة، في موضوعات لم تقم فيها صلات تاريخية من شأنها أن تجعل أحد الآداب يؤثر وأحد آخر يتأثر، وحيث نجد - بالرغم من عدم قيام الصلات التاريخية - اتفاقاً بين أدبين في الظواهر موضوع الدراسة كما سنرى مثلاً لدى الحديث عن الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، بل حيث نلاحظ كذلك تضاداً بين الأدبين في الموضوع المطروح للدراسة كما سنرى مثلاً في انتماء حركة الإحياء للتاريخ القومي في القصص والمسرح.

ومعنى ذلك أن هذا الذي اصطلمحت على تسميته الدراسات الموازية للآداب يقوم على طرح أسئلة واحدة على كل من الأدبين المدروسين.

وينبغي على من يريد الكتابة في هذا النوع من الدراسات أن يتنبه إلى أخطر مزالقه، فقد يظن أن ذلك يعني أن نفرض على أدب منطق أدب آخر أو قيمة الخاصة به وبنشوء أجناسه الأدبية وتطورها، واتجاهاته الفنية وتغايرها، وبعبارة أخرى قد يظن أن ذلك يعني أن تتلأث شخصية أحد الأدبين وأن يفقد أصالته حين يبدو أمام الأدب الآخر متنكراً في ثياب غيره، خالماً ثيابه القومية.

غير أن هذه الظنون تتبدد إذا وعى الدارس خطته، وإذا صدرت كتاباته عن وعي عميق بأن لكل أدب أصالته وعبقريته، وأن الدراسات الموازية ليست إلا وسيلة لإلقاء الضوء على الأصالة والعبقرية، حيث يراد من الموازنة

النفوذ من اللحاء إلى اللباب .. إلى جوهر الأدب القومي ، ولا يراد من طرح « قضايا موازية » على الأدب القومي إلا إخصاب النظرة إلى أدبنا ، وتحديد مناهج بحثه وتقويمه وتحديد طرائق نشأته وتطوره ، في ظل إيمان عميق بأن الآداب تقرب بينها مشابه إنسانية عامة وتباعدها بينها فوارق قومية خاصة .

الكلاسيكية في الأدب العربي

لمحة تاريخية :

تقرر في اللمحة اللغوية والتاريخية أن آداب الغرب قد شهدت حركتين كلاسيكيتين أولاهما هي كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، والثانية هي ما كان يمكن أن يسمى الكلاسيكية الجديدة ، وهي التي سادت في القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولكن الذي شاع وذاع هو تسميتها (الكلاسيكية) غير موصوفة بالجددة .

وفي دراسات الأدب العربي شاع إطلاق الكلاسيكية على حركة أدبية ظهرت عندما منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ولكننا عند التحقق يمكن أن ندعو هذه الحركة بالكلاسيكية الجديدة ، وإن لم يكن ثمة ما يمنع من التجوز بعدم ذكر صفة الجدة ، وثمة فقط ما يمنع أن يسبق إلى الظن أن هذه أول حركة كلاسيكية أو اتباعية في تاريخ الأدب العربي .

لقد أثرت جاهلية الأدب الإغريقي في الآداب الأوروبية تأثيراً كبيراً ، سواء أكانت تلك الآداب قريبة عهد بتلك الجاهلية أو فصلت بينها عصور ، وكذلك أثرت جاهلية الأدب العربي في كل عصور الأدب القومي تأثيراً كبيراً سواء في تلك القرون الأربعة الهجرية الأولى أو القرنان الأخيران (الثالث عشر والرابع عشر) ومن ثم فإن الحركة الاتباعية الكلاسيكية التي ازدهرت منذ مطالع عصر النهضة في أدبنا القومي لم تكن أول حركة اتباعية كلاسيكية في تاريخ هذا الأدب ، وأولى بها أن تدعى الكلاسيكية الجديدة . تمييزاً لها من

الانجماوات الاتباعية التي بدأت تظهر منذ صدر الاسلام ، حق في ظل سيادة ما نسميه النقد التشريعي^(٣) وتزايدت هذه الروح الاتباعية في العصر الأموي..^(٤) وبلغت ذروتها في العصر العباسي .

الخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية دينية قومية :

١- ثمة فوارق جوهرية بين الأفكار التي سادت في المجتمعات الأوروبية في القرن السابع عشر ، والأفكار التي سادت في المجتمعات العربية وبخاصة مصر والشام في القرن التاسع عشر ، ففي أوروبا سادت أفكار تؤثر في موقف المفكرين من الكتاب المقدس ، ومن طريق الاتفاق أو التناقض أن يدع الناس الكتاب المقدس بدافع من روح العلم التي أشاعها أمثال جاليليو وديكارت ونيوتن ، وأن يولموا في الوقت نفسه ببعث تراث وثني في الآداب ، والمهم الذي وراء هذا الاتفاق أو التناقض أن الأدب الكلاسيكي قد طبعه طابع عام في أوروبا ، وقد ظهر هذا الأثر أكثر جلاء في أمريكا ، وهو التخلّص من النزعة الدينية ، وقد كان لهذا - طبعاً - ردود أفعال ، فظهرت الاهتمامات الدنيوية الأصيلة المغالية فيها في مسرح كورني ، الذي قدم مسرحيات مثل « بوليوكوت » تعظم من شأن بطولة الإيمان غير أن هذه الردود الفعلية لم تمنع من ظهور النزعة العقلانية في الأدب الكلاسيكي ، تلك التي بلغت ذروتها في نقد الدين المسيحي المتوارث ، في ضوء الديانات الشرقية والخروج بدين جديد هو الدائية Doism التي تعني الدين الطبيعي وهو (عكس الدين المنزل) ينكر سلطان أي معتقد ديني لا يمتنقه جميع الناس في كل مكان وفي كل زمان ، وهكذا فإنها لا تقرر ألوهية المسيح أو عقيدة التثليث..^(٥) .

أما في البلاد العربية بعامة وفي مصر والشام بخاصة فقد كانت النهضة ذات طابع ديني إسلامي ، ولقد حمل لواء هذه النهضة رجال في مقدمتهم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي ومصطفى صادق الرافعي وعباس العقاد .

ولقد اختلفت مناهج الإصلاح الديني لدى هؤلاء المصلحين ، إذ كان منهم من أرادها جامعة إسلامية كما فعل الكواكبي في كتابه « أم القرى » ومنهم من رأى الوسيلة إلى تحقيق ذلك التغيير السريع في القمة الحاكمة ، على أن إصلاح الراعي يتبعه صلاح الأمة ، وأنه لا ينهض بالشرق إلا مستبد عادل ، كما كان الأفغاني يرى ، ومنهم من مال به طبعه الهادي إلى التماس العلاج في تربية الأمة ، فإذا أصلح حالها صلح رعاتها كما كان محمد عبده يرى ، ومنهم من حاول تجديد الثقافة الإسلامية واتخاذها أساس البناء الثقافي كما فعل الرافعي ، ومنهم من أعانته قدرته على تحليل الشخصيات والأحداث ، وأسعده حسن تأريخي دقيق ، وثقافة عامة واسعة فتناول عباقرة التاريخ الإسلامي بالدراسة كما فعل العقاد .

ولكن برغم اختلاف هذه المناهج كان ثمة اتفاق بينها ، هو اتخاذ التراث الإسلامي دعامة النهضة الأساسية وظهرها القوي ، وروحها الساري . وقد ترتب على هذا الفارق الجوهرى بين الخلفية الفكرية للكلاسيكية الغربية والخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية ، أن كان الأدب العربي الكلاسيكي موصولاً بالتراث الإسلامي وتمثيلاً له ، ففي هذا الأدب يحملته غيرة عامة على الإسلام ورجاله .

وصحيح أن الشعر الجاهلي كان ذا مكانة ممتازة لدى الكلاسيكيين ، ولكن ذلك لا يعني أن الكلاسيكية العربية بعثت بالأدب الجاهلي تراثاً وثنياً كما فعل الأوروبيون بإحيائهم الأدب الإغريقي والروماني الوثني ، لأن ما رواه الرواة من شعر الجاهلية ، وشاع وذاع من هذا الشعر لا أثر للوثنية الجاهلية العربية فيه .

وقد يبدو غريباً حقاً ألا يترك شعراء الجاهلية الوثنيون شعراً وثنياً ، وهم من نعرف صدقاً وبعداً عن تزيف مجاريهم ، وقرباً من تصوير معتقداتهم ومشاعرهم ببساطة وبدون تكلف .

إنني أعتقد أنه كان للوثنية أثرها في شعر الجاهليين ولكن الراوي المسلم كان يتجنب رواية الشعر الوثني ، الذي يدين بأحد الأصنام ، ويؤثر - بدلاً من

ذلك — رواية شعر يحقر الصنم ويشور به وبأحكامه ، كما روى عن امرئ القيس حين مرَّ بصنم كانت العرب تعظمه يعرف بذى الخالص أو بذى الخلصة ، فاستقسم الشاعر عنده حتى يعرف أيضي يبيشه للثأر من بني أسد قاتلي أبيه أم لا ، وأجال الشاعر أقدامه فخرج له الناهي ، فأجالها ثانية وثالثة فما خرج له غير الناهي ، فغضب الشاعر وضرب بأقدامه وجه الصنم ، وشمته وقال له :
— لو كان المقتول أباك ما عقتني ثم قال :

لو كنتَ يا ذا الخَلَصِ الموقورا مثلي وكان شيخُك المقبورا
لم تنهَ عن قتلِ العُداءِ زورا

ولما غزا امرؤ القيس بني أسد ظفروهم فسقطت هيبة ذى الخالص بين العرب ولم يعودوا لتعظيمه .

فقتل هذا الشعر يُروى في الإسلام ، ويجد له الرواة سوقاً نافقة ، قالوا أقبل رجل من كنانة على صخرة طويلة بساحل جدة كانت العرب تتخذها صنماً وتدعوه سعداً ، وكان مع الرجل الكناني إبل يريد من الصنم أن يباركها له ، فلما أدناها منه نفرت وتفرقت في الأرض ، فقال الكناني :

أتينا إلى سعدٍ ليجمعَ بيننا فشتتنا سعدٌ فلا نحن من سعدٍ
وهل سعدٌ إلا صخرة بتنؤفٍ من الأرض لا يدعى لقي ولا رشداً ؟
وقالوا إن سادناً لصنم مزينة (نهم) ثار عليه حين سمع بالإسلام ، فحملة وقال :

ذهبت إلى (نهم) لأذبح عنده عنيذة كالذي كنتُ أفعلُ
فقلت لنفسي حين راجعت عقلها أهذا إلهٌ أبكمٌ ليس يعقلُ
أبئتُ فديني اليومَ دينُ محمدٍ إلهُ السماءِ الماجلُ المتفضل^(١٦)

ومثل هذه الروايات إلا تكن صحيحة بحرفها فهي صحيحة في دلالتها على قلق روعي عند العرب في ظل الوثنية ، وكان الرواة يحرسون على رواية مثل هذا الشعر استجابة لدواعٍ دينية يحسونها في أنفسهم باعتبارهم مسلمين ، ومحسونها

فيمن حولهم من المسلمين ، وربما سهل على بعض الرواة صنع بعض المرويات استجابة لدواعي الإطراف والإمتناع والرواج في مجالس السمر أو مجالس العلماء أو مجالس الكبراء والخلفاء .

والظروف التي تتيح لمثل هذا الشعر أن يروى هي الظروف التي تفرض على الشعر الوثني أن يعاني من العزلة والغربة وعزوف الرواة ، حتى لا تتناقله الأجيال ، إلا في زوايا كتب مهجورة أو غير مشهورة .

لقد كان للوثنية أثرها في الشعر إذن ، ولكن حين مر هذا الشعر بصفاء إسلامية هذب وُصفّي من السمات الوثنية ، وصار ذا طابع إسلامي على نحو ما ، وهذا الشعر ذو الطابع الإسلامي مضافاً إلى شعر اليهود الإسلامية الزاهرة هو الذي حاولت الكلاسيكية العربية اتباعه وتأثره ، فكان التراث الأدبي الكلاسيكي عندنا كله بعيداً عن أن يكون تراثاً وثنياً كما كانت موروث الكلاسيكيين الغربيين .

ومن النتائج الهامة للتضافر بين الكلاسيكية العربية وبعث التراث العربي الإسلامي ما أحسبه فارقاً دقيقاً وذا قيمة بين الكلاسيكية عندنا والكلاسيكية عند الغربيين . ذلك ان الاتجاه إلى احياء التاريخ القومي في القصة والمسرح كان في الغرب اتجاهاً ثورياً رومانتيكياً ، ولكنه كان عندنا امتداداً ومظهراً للكلاسيكية .

وليس عسيراً التماس تفسير لذلك وإن دقّ هذا التفسير ، ذلك ان الكلاسيكية الأوروبية كانت قد سارت شوطاً في بعث أدب اليونان والرومان ، وأملت القومية المختلفة للشعوب الأوروبية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا مثلاً ، ومن هذا كان الالتفات إلى هذه التواريخ القومية والاهتمام بها انعطافاً ثورياً تصحيحياً في مسيرة الأدب الأوروبي ، أما عندنا فلم يكن ثمة داع لهذا الانعطاف ، لأن الشعوب العربية المختلفة ترى في التاريخ الإسلامي والتراث الإسلامي تاريخها

القومي وراثتها القومي، وقد ساعد على هذا الشعور بالفومية الإسلامية أن أكثر أجداد التاريخ الإسلامي قد حدثت في عهود لم تعرف فيها الشعوب العربية بينها ما نراه من حدود، وما نصطدم به من سدود، بل كانت تضمهم دولة واحدة، وعلى حين كان سلطان هذه الدولة يضعف في بعض الحقب كان شعور هذه الشعوب بالوحدة متصلاً عبر التاريخ.

ولقد كان أهم ما اتسمت به النهضة عندنا انبعاث التراث الإسلامي والأمة مقبلة على فتح نوافذها على ثقافة الشرق والغرب لأن النهضة قامت على دعامين: احياء التراث والتأثر بأوربة، ولو فتحت أمتنا النوافذ بدون أن تبعث تراثها وتعرف أصولها وأجدادها، تقضي على شخصيتها الحضارية بالضعف والزوال، وعلى هذا لم يكن التأثر بالأدب الغربي عملية ترميم لجسد ميت، ركّبت فيها للأمة قلب جديد، ورأس جديد، وأجري فيها دم جديد، لم يكن عملية إحالة وانتساخ لأن ابتعث التراث أعاد اليها حياتها والشعور بعراقته وجودها، وتذكر شخصيتها الحضارية، وحينئذ كان الاتصال بالغرب غذاءً جديداً هضمته الأمة ومثلته، فسرى في أوصالها دفناً ونشاطاً، ونشأ في حواشها حدة واتقداً، ولم تنتسخ به شخصيتها.

أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في الشعر :

أحس شعراء الكلاسيكية العربية بحاجة الأمة في تلك المرحلة من تاريخ نهوضها إلى إحياء تاريخ أزهى العصور الإسلامية، وإلى بعث عظماء هذا التاريخ أحياء، فاتجه هؤلاء الشعراء بالوعي أو بالفطرة إلى أجداد هذا التاريخ ممثلة في مواقف كما فعل أحمد محرم فيما سماه الإلياذة الإسلامية، وكما فعل شوقي في كبار الحوادث أو ممثلة في شخصيات كما فعل حافظ إبراهيم في العمريه وكما فعل عبد المطلب في العلوية

وكأنما كانت تسيطر على شعراء الكلاسيكية أحلام ورغبات في أن يجدد

معاصروهم سيرة أسلافهم فشرعوا في تصوير المواقف ورسم الشخصيات يقدمون بها للمعاصرين المثل الرفيعة ، لينهضوا على هداها .

وقد غذى هذه الأحلام والرغبات في شعراء الكلاسيكية أنهم شرعوا يقدمون نتائجهم في ظل احتلال جائم ، وذل مقيم ، والإنسان الفرد إذا شقى بحاضره ، التمس بركة هروب لا شعورية سعادته من ماضي أيامه ، إذا كانت له في الماضي أيام سعيدة ، وهذه السنة النفسية التي يخضع لها الفرد تخضع لها الأمم ، فعينا شقيت الأمة بحاضرها ارتدت بها الذاكرة إلى ماضيها المجيد ، تستمد منه الراحة النفسية أولاً ، لتولد فيها الراحة النفسية نشاطاً ، ويدفعها النشاط إلى النهوض على كاهدي من تاريخها المجيد .

ولهذا فقد تمتاز الرؤية التاريخية لدى شعراء الكلاسيكية أحياناً ببعض مرآتي الواقع فيبدو موقفهم انتقادياً لهذا الواقع أو حزيناً أسوان لما يشاهدون فيه من دواعي الحزن والأسى ، يصور حافظ إبراهيم في مطولته (العمريّة) شخصية عمر بن الخطاب ، فنراه عند التأمل يمبر عن الظلم المُمِض لأبناء جيله إلى شخصية الحاكم العربي المسلم الذي يعكس كل ما ينبغي أن يتصف به الحاكم من صفات العظمة والتواضع ، والقوة والرحمة ، والنفوذ والنقش ، والعدل والشورى ، قد خلا تاريخ الأمة العربية المعاصر من هذا الرجل ، فليقرب الشاعر صورته وليبعث في التاريخ صفحاته حتى تسهل القدوة لمن شاء أن يقتدي .

وفي هذه القصيدة نلاحظ أمراً لاحظته بعض النقاد ولكننا نختلف معهم في فهم دلالاته وتأويله ، فقد لوحظ أن حافظاً قد بدأ قصيدته — عقب افتتاحها — بذكر حادثة مقتل عمر ، وقد اعتبر هذا سوء استهلال وسوء ترتيب .

غير أننا نسعى أن ندرك أن عاملين اثنين قد أدبا إلى هذه النتيجة وتحكما في ترتيب أحداث هذه القصيدة ، العامل الأول هو طبيعة حافظ الخاصة ، والعامل الثاني هو طبيعة الموقف الشعري الذي دعا إلى إنشاء هذه القصيدة .

أما طبيعة حافظ فهو رجل أسيف بكّاء ساعده عيشه وتكوينه الذي على

أن يجيد في فن الرثاء ، وقد دل موقفه من تناول شخصية عمر على أصالة هذه الطبيعة فيه .

أما طبيعة الموقف الشعري فقد كان الشاعر يعبر عن شعور قومي عام بالفقد ، فقد البطل الذي يقود الأمة إلى مرادها ، بعد أن تاهت قروناً طويلة في فلات الذلة والهوان ، فالشاعر يقدم نموذج البطل في هذا الشعور القومي بفقدته ، فالبدء بحديث مقتل عمر يؤكد هذا الشعور بالفقد الفاجع للبطل ، وقد لمح الشاعر أن مقتل البطل بيد غير عربية وغير مسلمة بادرة مبكرة تلنها محاولات وأحداث أدت إلى خروج الأمر من أيدي العرب ، فدالت بذلك دولتهم ، بعد أن ظلت قروناً قوية الأركان راسخة البليات ، يقول حافظ مخاطباً أبا لؤلؤة المحوسبي :

طعنت خاصرة الإسلام منتقماً من الحنيفة في أعلى مجاليها
فأصبحت دولة الإسلام حائرة تشكو الوجيمة لما مات آسيها
مضى وخلّفها كالطود راسخة وزان بالعدل والتقوى مغانيها
تنبو المعاول عنها وهي قائمة والهادمون كثير في نواحيها
حق إذا ما قولها مهدّماً صاح الزوال بها فاندكّ عاليها

ويبرز الدافع القومي في صورة شعور عميق بالفقد والضياع بعد أن خرج الأمر من يد العرب :

وها على دولة بالأمس قد ملأت جوانب الشرق رعداً من أياديها
كم ظللتها وحاملتها بأجنحة عن أعين الدهر قد كانت قواربها
من العناية قد ريشت قوادحها ومن صميم التقى ريشت خوافيها

...

لو أنها من صميم العرب قد بقيت لما نعاماً على الأيام ناعبها

وتمتأكد هذه الغاية القومية من سوق هذه السيرة وتصوير هذا البطل في ختام القصيدة حين يقول حافظ :

للشاهدين والأحقاب أحكيها	هذي مناقبه في عهد دولته
من الطبائع قلدو نفس واعيا	في كل واحدة منهم نائلة
لجلو لحاضرها مرآة ماضيها	لعل في أمة الاسلام نابتة
من الصروح وما عاناه بانها	حق ترى بعض ما شادت أوائلها
حق نبئة منها عين خافيا ^(٧)	وحسبها أن ترى ما كان من (عبر)

الكلاسيكية وبعث التراث الشعري والنقدي

على ثلاثة مستويات 'كتيب' للتراث الشعري والنقدي أنت يبعث في عصر النهضة ، وأن يكون في مبعثه زاداً أساسياً للشعر الكلاسيكي ، ونعرف مدى قيمة هذا التراث إذا عرفنا أنه يضم اتجاهات شتى ، منها المحافظ الهاديء ومنها المجدد الثائر ، بل إن كثيراً منه ذر طابع رومانسي ، وهذا فارق طريف بين كلاسيكيتنا والكلاسيكية الغربية .

والمستوى الأول هو مستوى النشر ، إذ دارت المطبعة العربية ، ونشطت حركة طبع المخطوطات ونشرها على نطاق واسع ، وكان لدواوين الشعراء حظها من الطبع والنشر ، كما كان لكتب النقد الأدبي مثل هذا الحظ من الطبع والنشر ، فكان أن ذاع في الناس شعر كبار الشعراء الجاهليين والإسلاميين ونقد كبار النقاد وصغارهم في العصور المختلفة .

وبتحقيق بعث التراث الشعري والنقدي على المستوى الأول أتاحت فرصة طيبة لتحقيقه على المستوى الثاني ، مستوى التقليد والاحتراف ، وكان هذا يعني بعث التقاليد الشعرية التي خضع لها الشعراء في العصور المختلفة والتي استحسنها لهم النقاد أو طالبوا بها وعابوا من لم يحسن تحقيقها في شعره ، وقد أطلق المرزوقي على طائفة من هذه التقاليد الشعرية اسم 'عمود الشعر' ، ومنها ما يتصل بنعت المعنى ، ومنها ما يتصل بنعت اللفظ ومنها ما يتصل ببناء القصيدة والانتقال من غرض فيها إلى غرض ، قال أبو علي أحمد المرزوقي : .. ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ل يتميز تقليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام

القريض من الحديث ، ولتعرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه ، ويُعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الاتي السمع على الاتي الصعب . فنقول وبالله التوفيق :

لأنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الامثال وشوارد الابيات - والمقاربة في التشبيه ، والتعاطف أجزاء النظم والتشامها على تخيير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار عنه للمستعار له ، ومشكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار^(١٨) .

فهذه بعض الاتجاهات النقد والتقاليد الشعرية التي سلفت بها العصور الأولى ، والتي درّست وطمست معالمها في أواخر العصر العباسي ، وفي العصر المملوكي والتركي ، فلما كانت كلاسيكية القرن التاسع عشر أفاد الشعراء من كل الاتجاهات المتوارثة ، حتى من تلك الاتجاهات التي عدّها الأقدمون ثورة وخروجاً على عمود الشعر ، لأن ما تركه المحافظون والمجددون من القدماء صار تراثاً تحتذي به الكلاسيكية العربية وتبعته بهذا الاحتذاء .

لقد عرفنا أن من التقاليد الشعرية أن يقف الشاعر ويستوقف على الأطلال ، وأن يبكيها ويستبكي عليها منذ قرر هذا وحدده مسلم بن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) وقد امتد هذا التقليد إلى العصر الحديث - ولعلنا نذكر أن بكاء الأطلال تقليد رومانسي - وهكذا رأينا مثلاً أحمد شوقي يفتتح إحدى قصائده بقوله يبكي الاندلس قبل أن يتحدث إلى مصر بعد المنفى :

أناجي الرسمَ لو ملكت الجواباً وأجزيه بدمعي أو أأبأ^(١٩)

وعرفنا من التقاليد الشعرية افتتاح القصيدة بالغزل قبل التطرق إلى موضوع القصيدة الأصلي ، في حسن تخلص ، وقد بقي هذا التقليد حتى رأينا أحمد شوقي يفتتح قصيدة سياسية في مناسبة سياسية هي إطلاق سعد زغلول سراح السجناء

السياسين سنة ١٩٢٤ وكانت المحاكم العسكرية الإنجليزية قد أدانتهم فاحتفل الشباب بهذه المناسبة وشارك شوقي بقصيدة افتتحها متغزلاً بقوله :

بأبي وروحي الناعمات الفيداً الباسماتِ عن اليشمِ نضيداً
الرائياتِ بكلِّ أحورٍ فامرٍ يذَرُ الخُلَى من القلوبِ عميداً
واستمر في غزله حتى قال :

سَوَتْ الجَمَالَ فلو ذَهَبَتْ تَرِيدُهَا في الوهمِ حسناً ما استطعت مزيداً
لو مرَّ بالولدانِ طيفُ جَالمِها في الخُلْدِ نَحْرُوا رَكْعاً وسجوداً
أشهى من العودِ المرَّتمِ منطقاً وألذُّ من أوقاره تقريداً
وفي البيت العاشر أراد الشاعر أن يتخلص من الغزل الى موضوع القصيدة السيامي فقال :

لو كنتَ سعداً مطلقَ السجْناءِ لم تُطْلُقْ لِساحِرٍ طَرْفِها مصفوداً (١٠)
كما عرفنا أن من التقاليد الشعرية التي وصلتنا بعد أن استحدثها العباسيون
افتتاح القصيدة بوصف الطبيعة ، كما فعل أبو تمام حين امتدح المعتصم بقصيدة
افتتحها بوصف الربيع قائلا :

رَقَّتْ حواشي الدهرِ فهي ترمز وغدا الثرى في حَلْيهِ يتكسر
نزلتْ مقدمةُ المصيفِ حميدةً ويدُ الشتاءِ جديدةً لا تُكفّر (١١)

ونفتح ديوان الشوقيات فنرى الشاعر يفتتح إحدى قصائده بقوله :

تلك الطبيعةُ قَفْ بنا يا ساري حق أريكَ بديعَ صنْعِ الباري
الأرضُ حولك والسماءُ اهتزتا لروائعِ الآياتِ والآثارِ
من كلِّ ناطقةٍ الجلالِ كأنها أمُّ الكتابِ على لسانِ القاري
دلتْ على مَلِكِ الملوكِ فلم تدعْ لادلةِ الفقهاءِ والاحبارِ
من شكٍّ فيه، فنظرةً في صنمه تمحو أثمَ الشكِّ والإنكارِ

ويمضي الشاعر في وصفه المشاهد الطبيعية في طريقه إلى الأستانة قادماً من أوربة في ثلاثين بيتاً ، وفي البيت الثلاثين ينتقل من وصف القطار الذي يقفه إلى مدح السلطان العثماني على النحو التالي من التلخيص :

يمحري على مثل الصراطِ وتارةً ما بين هاويةٍ وجُرْفٍ هارٍ
جأبَ الممالكَ حزنَها وسهولها وطوى شعابَ (الصَّربِ) و(البلغارِ)
حق رَمَى برحائِلنا وربائِلنا في ساح مأمولٍ عزيز الجار (١٢)

ولقد نرى في تعدد أغراض القصيدة الأولى مبرراً شعورياً حين نراه يؤثر الوقوف على الأطلال في الأندلس بكيها قبل أن يفرغ لحديثه عن الوطن ، لأن الشاعر كان منفياً عن وطنه في بلاد الأندلس ، فلا يسعه أن يخلو إلى وطنه يبثه شوقه إلا بعد أن يخلّص سبيل هذا القلب المدين للأندلس بمشاعر كريمة نبيلة .

كما قد نرى في القصيدة الأخيرة مبرراً معقولاً لوصف الرحلة والطبيعة ومشاهدتها في الطريق إلى الأستانة فكها المبرر المعقول الذي ذكره القدماء لوصف الرحلة الشاقة في مقدمة المادحة ، غير أن معقولية الصلة لا تعني شعوريتها ، فلا صلة شعورية بين وصف مفاتن الطبيعة وآياتها في الطريق عبر بلاد الصرب والبلغار وغيرها ، امتداح السلطان ، وطبعاً لا أنكر على الشاعر وصفه لهذه المفاتن الطبيعية في مقدمة مدحته محتجاً بكلام مسلم بن قتيبة الذي رأى أن الأقدمين قد وصفوا منابت الشيخ والحنوة والعرار ، ولهذا فليس للمعاصرين أن يصفوا منابت النرجس والآس والورد .

لا أذهب هذا المذهب الذي يحتم وصف رحلة شاقة قبل المدح ، الأمر الذي يجعل المدح تسولاً وابتزازاً للمال بحق ما بذل الشاعر في عبادة الطريق ومشقته ، ولكنني أذهب إلى أن إعجاب شوقي بالطبيعة ووصفه لها ، غرض قائم برأسه ، اهتم به الشاعر وأفتن فيه ما استطاع ، وأن مدحه للسلطان غرض آخر قائم برأسه لم يحسن فيه الشاعر ولم يفتن ، ولا أرى بين الغرضين وشيعة شعورية تربط بينهما .

ومثل ذلك النص الثاني حيث تغزل شوقي قبل الحديث عن موقف سياسي لسعد زغلول فنمعن أمام قصيدة أحسن فيها الشاعر التخلص والانتقال حين تحدث عن سحر طرف الفتاة التي وصفها ، وعن أثر هذا السحر في تصفيد من تنظر اليه حتى لا يستطيع أحد أن يطلق سراحه ، ولو كان سعداً نفسه ، وفي هذا التخلص والانتقال براعة ومهارة ، ولكن ذلك لا يكفي لقيام وشائج شعورية بين غرضي الغزل والسياسة هنا ، فهنا غرضان مختلفان ، لكل منهما بواعث وآثاره .

هذا فضلاً عن تضمن كل من هذه القصائد الثلاث موضوعات أو أغراضاً شعرية ، غير التي عرضت لها ، مما يجعل بناء القصيدة الكلاسيكية غير بعيد من بناء القصيدة التقليدية .

وقد كان أثر التراث في الكلاسيكية أبعد من هذا وأشمل ، فقد أصبح شعراء التراث 'مثلاً علياً' 'تحتذى' ، حتى قال الأستاذ علي الجندى في رثاء الشاعر الكلاسيكي محمد الأتمر :

جرير القوافي عتاهيها فرزدقها شبلها الأخطل

ثم كان أثر التراث في الكلاسيكية أسبق من هذا بكثير ، فمذ الحملة الفرنسية شرعت روح اليقظة تدب في الحياة الأدبية ، وتربط بين الشعراء والتراث ، حتى ظهرت طلائع الكلاسيكية الجديدة مبكرة مع محمود صفوت الساعاتي والعطار وغيرهما ، ولكن هذه الطلائع المنسية ربما كانت خليقة أن تنسى ، لأنها قد 'حُجبت بحجاب كنيّف من شاعرية محمود سامي البارودي المتفوقة' (٣٠) ، فقد استطاع هذا الشاعر — برغم ما سبقه من تدرج وتمهيد — أن يحتل مكانة سامقة في تاريخ الأدب عبّر عنها الأستاذ العقاد بقوله أنك إذا وارسلت بصرك خمسمائة سنة وراء شعر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كن يقف على رأس الطود المنفرد ، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد ، إلى أقصى مدى الافق البعيد .

ويرصد الاستاذ العقاد مراحل تطور شاعرية البارودي وجوانبها، فيرى أن هذا الشاعر قد بدأ يحاكي شعر البداوة، ويفرط في المحاكاة حتى يذكر الرسوم والاطلال والرعيان والقبائل كما قال في قصيدة لامية من قصائده شتى على هذا الطراز :

ألا تحي من أسماء رسم المنازل
خلاء تعفتها الروامس والتفتت
فلأيا عرفت الدار بعد ترسم
غدت وهي مرعى للظباء، وطالما
فللمعين منها بعد تزيال أهلها
فأسبلت العينات منها بواكف
ديار التي هاجت علي صبابتي
من الهيف مقلق الوشاحين عادة
إذا ما دنت فوق الفراش لو شئت
تعلقتُها في الحبي إذ هي طفلة
فلما استقر الحب في القلب والنجلت
فيا ليت أن العهد باق وأنا
تسر بنسا رعيان كل قبيلة

وإن هي لم ترجع بيانا لسائل
عليها أهاضيب الغيوم الخوافل
أراي بها ما كان بالامس شاغلي
غنت وهي مأوى للعسان المعائل
معارف اطلال كوشي الرسائل
من الدمع يجري بعد سج بوابل
وأغرت بقلبي لأعجات البلابل
سليمة مجرى الدمع ربا الخلاخل
بفا خصرها عن ردفها المتخاذل
ولاد أنا مجلوب إلي وسائلي
غيابته هاجت علي عواذلي
دوارج في غفل من العيش خامل
فما منحونا غير نظرة غافل (١٣)

ويعلق العقاد على هذه القصيدة التي لم تخل من هفوات أسلوبية بأن معارضة القدماء على هذا النسق « أعرق في البداوة من البداوة »، أو هي محاكاة مطبوعة ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه وكأنما البارودي هنا يمثل قدير لبس دور الشاعر البدوي فوفاه لغة وشعوراً وزياً وحركة، فخلقه خلقاً جديداً. وجعل له تمثلاً من نفسه وحياته، وأصبح مبتكراً في الدور الذي أخذه.. فهو فنان خالق في أتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه (١٤).

وبهذا يهد العقاد للطور الثاني من شاعرية البارودي التي عبر عنها بأنك لا تروى في ديوانه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على شخصية البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة كما قال الشاعر نفسه :

فانظر لقولي تجد نفسي مصورة في صفحتيه فقولي كخط تمثالي

ويعكس شعر البارودي في هذا الطور قدرة على الابتكار الناشئة من شعور بالحرية القومية ، كما يعكس قدرة على الابتكار الناشئة من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية الفردية (١٥) .

وبرغم تطور البارودي من مرحلة إلى أخرى ، يعود العقاد فيؤكد أن محاكاة البارودي للقدماء ربما كان أنفع ما في شعره للأدب المصري الحديث ، « لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجازاة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتراكيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب » (١٦) .

هذه إشارة عامة إلى تصور الاستاذ العقاد لشاعرية البارودي وتطورها ، وهي إشارة تكفي فيما نحن بصدد ، وتكفي كذلك لأن نرتب عليها نتيجة هامة ، هي أن البارودي في نشأته الشعرية وتطوره خير مثال لنشأة الشعراء العرب وتطورهم ، فقد بدأ البارودي يطالع الشعر القديم ، ويدوقه ، ويرويه ويختار منه مختارات ، وكان واسع الثقافة الشعرية والأدبية ، ولم يحتج بعد هذا إلى أن يتعلم اللغة والنحو والعروض ، فكان كشعراء الرواية والسليقة العرب ، وكان من الطبيعي أن يبدأ محاكاة الأقدمين مرسماً خطاهم ، وقد دفعت المحاكاة الأصلية للقدماء ، والتميم المطبوع لخطاهم إلى ألا يفقد شخصيته وأصالته فظهرت هذه الشخصية من وراء التقاليد الشعرية الموروثة في بنساق القصيدة ، ورسم الصور وصيغ العبارات .

فقد عرف هذا الشاعر أن المحاكاة المشروعة للشعراء الأصلاء بالألا يتغلب على المحاكى عن شاعريته وأصالته وإلا "فقد" عجز عن محاكمتهم في أخص خصائص الشاعرية .

هذا عن أثر التراث في الشعر المعاصر ، أما عن أثره في الحركة النقدية فقد كان أثراً كبيراً كذلك تناولته فيما سميته بيئة الاتباعية الجديدة ، حيث عرضت طلائع هذا النقد ، ثم عرضت الوسيلة الأدبية لحسين المرصفي ، وأثرها وأثر النقد الكلاسيكي في حَمَلَةِ لَوَاءِ التجديد ، من ممثلي المدرسة الفرنسية والمدرسة الإنجليزية في الأدب والنقد المعاصرين .

ولكني هنا أمس ذلك التأثير من زاوية محددة معينة ، هي أثر هذا التراث فيما قدم من نقد تطبيقي ، بقلم أحد المجددين ، أعني به الدكتور طه حسين ، ويكفي في هذا السياق مثلاً نقده لقصيدة (توت عنخ آمون) لأحمد شوقي ، كما ورد هذا النقد في كتاب الدكتور بعنوان (حافظ وشوقي) ، ولا أصف الدكتور طه حسين بأنه أحد المجددين لما عرف عنه من الميل إلى التجديد عامة ، ولكن لأنه في مقدمة هذا الكتاب خاصة (حافظ وشوقي) ، يقول : « إنني لا أدري لم لا أقدم كتابي هذا للأجيال ، ولا سيما إذا مضت الأيام وتماقبت الأعوام وأنا مقيم على هذا الرأي لم أتحوّل عنه ولم أستبدل به رأياً آخر ، ثم نجده في أول مقالات هذا الكتاب يأخذ على الشعراء عندنا أنهم « لم يحدّدوا شيئاً ، ولم يبتكروا ولم يستحدثوا ، وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم ، واستعاروا مجدهم الفني من القدماء ، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء ، وما زال ينقصهم فضل الانشاء والابتكار » (١٧) .

ثم يرى الناقد أن هذا النقص لن 'يجبر' إلا إذا أُلحج للشعراء رأي عام حر يدفع إلى الحرية الأدبية بحيث لا يعجب قارئه بشاعر مجرد أنه من بني وطنه ، ويختتم الدكتور طه حسين مقاله الأول بقوله : « كم أكون سعيداً إن تناولت شعر شعرائنا النابهين فدرسته درساً حراً ، مفصلاً بريئاً ، وأدّيت هذا الدرس إلى تكوين هذا الرأي العام الأدبي من بعض الوجوه » (١٨) .

فنحن إذن مع كاتب ناقد يعيب على الشعراء أنهم لم يلبثوا جديداً ولم يبتكروا طريفاً ، وأنهم اكتفوا باستعارة شخصيتهم الفنية ومجدهم الفني من

الاقدمين ، فما الذي سيقدمه هذا الناقد ليسهم في عملية التطوير ، ليخرج الشعراء من مرحلة الاحياء إلى الإنشاء ، وليتقلوا من طور التوليد إلى التجديد ؟ لا بد أن له جهده في هذا المضمار ، ولقد يكون لهذا الجهد موضعه فيما سيلي من فصول واكثنا هنا نقف اثنين مدى تأثير نقده هو في هذا الكتاب بنقد القدماء الذين يحرصون على عمود الشعر .

بدأ الدكتور طه حسين نقده قصيدة شوقي - بدءاً بصورة ما معه اننا أمام ناقد عصري ، يريد أن يحمل الشعراء على اعتناق قيمة فنية جديدة ، هي وجوب تحقيق وحدة الشعور الساري في القصيدة كلها ، لان الناقد قال : « اقرأ هذه القصيدة من أولها إلى آخرها تشعر بما يشعر به شوقي ، وتحس ما يحسه شوقي ، وبم شعر شوقي ؟ وماذا أحس شوقي حين تناول القلم فكتب هذه القصيدة ؟ » . شعر بشيتين يشعر بها كل مصري ، ولكن شعوراً غامضاً لا يتبينه في نفسه ، ولا يستطيع أن يبينه : أحدهما أن لتاريخ مصر القديم مجداً وعظمة ، والثاني أن لتاريخ مصر الحديث فقر إلى هذا المجد وإلى هذه العظمة (١٩) .

والحق أن هذه نظرة حصيفة ناقية للقصيدة في مجموعها ، وكانت هذه النظرة قبينة أن تقودنا في رحلة نقدية داخل القصيدة ، لترى أثر هذا الشعور بالتضاد الحاد ، والتناقض الكبير بين ماضٍ وحاضر ، بين مجد عظيم وافتقار إلى المجد العظيم . والحق أننا لو اتخذنا من هذه النظرة الثاقبة هادياً لنا في رحلتنا النقدية لكننا حررين أن نرى إلى أي حد وفق شوقي في انتقاداته المفاجئة الذكية الموحية من ماضٍ إلى حاضر ، وما لهذه الانتقادات من أثر في تنمية هذا الشعور العميق بالتضاد بين ماضٍ وحاضر ، ولكننا حررين كذلك أن نرى إلى أي حد لم يوفق في بعض ما ساقه من سوائر الالهال وشوارد الحكم ، لأنها لا تنمّي الخط الشعوري الموحد ولا تعمقه في النفوس ، واكثنا حررين أن نبحث في انعكاسات هذا الشعور الموحد على الأسلوب بعامة من فكرة وعاطفة وصياغة للفكرة والمطابقة . لو فعل الدكتور طه حسين ذلك لقدّم للمعرفة الشعرية غذاءً صالحاً يعينها

على الإنشاء والابتكار ولم يقف بها لدى التقليد والإحياء ولا المجزئ الناقد وعده الذي قطعه على نفسه في المقدمة ، فإذا قدم الدكتور الناقد ؟

كل ما قدمه الناقد يسير في ستة اتجاهات ، اتجاه منها عرفه النقد العربي في كل عصوره إلا عند كبار النقاد العرب ، وهو التعميم في الحكم ، والاستحسان بدون بيان لمواطن الإحسان أو إظهار لمكان الإبداع ، وخسة الاتجاهات الباقية عرفها النقاد العرب ، وذكرها المرزوقي فيما ذكر من تقاليد تكون عود الشعر ، وتلك هي نعت اللفظ من جزالة واستقامة ، ونعت المعنى من شرف وصحة ، والمشاكلة بينها والمقاربة في التشبيه ، وحسن التخلص ، على أن الدكتور الناقد التفت في أثناء استعماله لهذه المقاييس التفافات فأقعد عصري ، إلا أنها التفافات عابرة ، والتفصيل كفيل بالإيضاح .

أما التعميم في الأحكام ، والاستحسان بدون بيان مواطن الإحسان فقد تكرر في هذا المقال ثماني مرات^(٢٠) أدلك في هامش هذا الكتاب على مواضعها واكتفى هنا بمثالين .

بعد أن عبّر الناقد في سرعة على أبيات الخمسة عشر الأولى من القصيدة يتصفح بعضها وينفل بعضها قال عن شوقي واستأنف مضيئه ليس بالجميل ولا بالردىء إلى أن انتهى إلى الخلود فأحسن وصفه وأجاد التعبير ولا سيما حيث يقول :

وأخذك من فم الدنيا ثناءً وتركك في مسامعها طنيناً^(٢١)

وقبيل ختام المقال ينقد الدكتور حوالى عشرين بيتاً من أبيات القصيدة بهذا الكلام الإجمالي الذي يهرب به من مضار النقد . ولقد أعجز المعجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتألثة من قصيدة شوقي ، هذه القطعة التي يتحدث فيها الشاعر إلى فرعون ، فيسأله ويستنطقه بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ، ويضع أمامه هذه الألغاز التي عبج العقل والوجدان عن حلها الغاز الحياة والموت ، الغاز البعث والنشور ، الغاز الصلات الاجتماعية بين الناس^(٢٢) .

فإذا تركنا هذا التعميم إلى نقد موضعي يبين مواطن الجمال أو القصور وجدنا الناقد في أحد عشر موضعاً يتحدث عن اللفظ من حيث عذوبته وسلاسته ورقته^(٢٣) أو من حيث سقمه وتكلفه ونبوته^(٢٤)، أو من حيث ابتذاله أو من حيث غرابته^(٢٥) ولقد دلتك في هامش هذا الكتاب على مواطن هذا النقد اللفظي ولكنني اكتفي بعرض بعض الأمثلة من ذلك . نقد الدكتور طه لفظ شوقي ومعناه مثلاً حين قال : « ثم مضى الشاعر في لفظ سهل ومعنى ليس بالغريب ولا بالبتذل ، إلى أن قال فأجاء اللفظ والمعنى :

تعالى الله كان السحر فيهم أليسوا للحجارة منطقينا؟^(٢٦)
ومعروف أن السهولة والابتذال جزء من مفهوم جزالة اللفظ التي سلف ذكرها^(٢٧) .

ويكمل مفهوم الجزالة - بعد ذكر البعد عن الابتذال - بذكر البعد عن الغرابة ، ولقد رأينا الدكتور طه غير معجب بقول شوقي :

أُم المالكين بني (أمون) لِيَهْنِكَ أَنَّهُمْ نَزَعُوا (أمونا)
فقد رأى أن البيت لا يُساغ ، ولعل مصدر هذا اسم (أمون) الأعجمي ، الذي وقع موقعاً فيه شيء من الخرج في هذه الصفحة العربية النقية ، ولعل مصدر هذا بنوع خاص هذا الفعل الغريب الذي تكلفه الشاعر تكلفاً ، أو اضطر إليه اضطراراً وهو (نزعوا) يستعمله الشاعر بمعنى (أشبهوا) ويمر به القارئ يفهمه ويضطر إلى أن يمطف على هذا الشرح الذي اضطر الشاعر نفسه إلى أن يضعه^(٢٨) .

على أن هذا التقليد النقدي لا يثبت في يد الناقد ، فهو يكرر ضيقة بذكر الألفاظ الأعجمية في الشعر وهذا أمر يرجع إلى ذوق الناقد لأنه يعمم على كل الاعلام الأعجمية ، ولكنه مع ذلك ينف موقف الإعجاب أمام قول شوقي :

سيقضي (كرزن) بالأمر عنا وحاجات (الكنانة) ما قضيئنا^(٢٩)
ويعلق عليه بقوله « فهل ترى أبلغ من هذا البيت في وصف الالم واللوعة ، لقضاء سينالنا دون أن يكون لنا في أمره شيء ؟ » .

ولقد أنكر الناقد تكلف شوقي لكلمة غريبة هي (نزعوا) وأحسب أنه كان من الممكن أن يقول شوقي بدلاً منها مثلاً (حاكوا) فهي مثل نزعوا معنى ووزناً ، ولكن المهم أن الناقد يقف موقف الإعجاب أمام قول شوقي :

فناجيهم بعرشٍ كانِ صُنُوًّا لعرشك في شبته سَلِينَا (٣٠)

ومع ذلك لا أدري كم قارئاً لهذا البيت لا يستعين بهامش الديوان أو بالمعجم اللغوية ثم يسمعه أن يعرف معنى (سَين) هذه التي وضعها شوقي في القافية ، والسقي يجب أن تقرأ بفتح السين ، وتعني اللذة والتَّسْرِبُ ومن يكون في مثل سَنُوك ؟ .

واقعد نعمت الدكتور طه لفظ شوقي ومعناه ومقارنته في التشبيه حين عرض لقوله في وصف الشمس :

مشيت على الشبابِ شواظاً نارٍ ودُرتِ على المشيبِ رَحَى طَعُونَا
تُعِينُ الموالِدَ والنسايَا وتُبْنِي الحَيَاةَ وتهْدِمِينَا

فقال الناقد إن في هذا موعظة "حسنة في غير إسراف ولا غلو" ، وفي غير تكلف ولا تعسف ورأى أن ليس في هذا سقم لفظي أو معنوي ، وأنه واضح يفهمه كل عقل ، وعذب يسيغه كل ذوق ، ويسير ولكنه سهل ممتنع (٣١) .

ولا أدري كيف تلقى هذه التعميمات ، كل عقل وكل ذوق ، فأنا أذكر إذ كنا في مهرجان الشعر العربي الثالث الذي كان منعقداً في دمشق ، وإذا طرح الأستاذ أحمد حسن الزيات بيت شوقي الأخير وطلب تفسيراً له ، وكان حوله عدد كبير من شعراء البلاد العربية وأدائها ، فما منا أحد إلا أسهم بسهم في محاولة تفسير البيت ، وكلما اتجهنا في تفسيره وجهة وجدنا الطريق يؤدي إلى إحالة فَعَدَلْنَا إلى وجهة أخرى حتى قرر لنا قرار ، فكيف يكون البيت بهذه السهولة لدى كل عقل وكل ذوق ؟ وكيف يصح ما قاله الدكتور طه : « أليس هذا يسيراً يسيراً ؟ » .

وبرغم ما أبداه الدكتور طه من إعجاب بقول شوقي في مفهوم الخلود :
 وأخذك من فم الدنيا ثناء وتركك في مسامعها طنيناً
 لم يعجب الناقد بلفظ (طنين) إذ وجده قلقاً في موضعه ، ضعيفاً كل الضعف ،
 غير ملائم لصدر البيت فصدر البيت فخم ضخم واسع رائع ، وعجزه خامل ضئيل
 نحيف فلا يسعنا أن نضع (الطنين) بإزاء هذا الثناء الذي ينطق به فم الدنيا .
 وهذا النقد يندرج تحت ما أسماه المرزوقي «مشاكلة اللفظ للمعنى» ، وشدة
 اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها ، ، ذلك أن الناقد يعني استقرار كلمة
 القافية في موضعها وعدم قلقها فيه ، ولو أن شوقياً قال مثلاً (وتركك في
 مسامعها رنيناً) لأدى المعنى بلفظ يشاكلة فيما يمكن أن يراه الدكتور طه حسين .
 وفي الحق أن لفظة (الطنين) أقرب إلى مزاج شوقي الهادئ ، ولو كان
 شوقي من أصحاب الأمزجة العنيفة والطباع القوية لمبر بنحو آخر من التعبير
 ويتضح ذلك من الموازنة ، فالمعنى — بعد — مأخوذ من المتنبي حيث قال في
 مفهوم المجد :

وتركك في الدنيا دويّاً كأنما قد أَوَّلَ سمع المرء أنمله العشر
 فهذا أثر مدويّ دويّاً عنيماً يتركه الماجدون خالداً الذكر في الدنيا حتى لكأنه
 قد أوشك أن يصم الأذان ، فاستعان السامعون المصيون للدويّ بالأفامل العشر
 يداولون بينها في سد آذانهم .

ولكن هذا الدوي مبالغ فيه ، فالخلود على امتداد الزمان السحيق لا يكون
 أبداً دويّاً على هذا النحو وبحسب الماجد الخالد أن يترك طنيناً يتردد في أحقاب
 الزمان وهكذا فالتعبير بالطنين لا يلائم طبيعة شوقي فحسب بل يلائم كذلك
 الصدق والقصد اللذين عبر عنهما المرزوقي ورأى أن عامة النقاد العرب تتعجب
 اليها ، أما نقد الدكتور طه فيدعو إلى القلو والمبالغة وهو الاتجاه الذي رأينا
 أكثر القدماء العلماء بالشعر والفائين له يميلون إليه (لأن العمل عنده على المبالغة
 والتمثيل ، لا المصادقة والتحقيق) كما وصفه المرزوقي .

في كل هذا ومثله كثير نرى النقد كلاسيكي يتتبع التقاليد النقدية الموروثة ويرصد العمل الشعري من خلالها ولم يتحرر الناقد في هذا المقال إلا في بعض حديثه عن (حسن الانتقال) حين كان الشاعر ينتقل من غرض إلى غرض، ذلك أن عمود الشعر يقضي بالتمهيد لدى كل انتقال حتى تلتحم أجزاء النظم وتلتئم، ولقد كان الناقد مع القدماء في هذا التقليد حين رأى أن شوقياً لم يوفق^(٣٢) إلى حسن الانتقال من الحكمة البالغة والمبرة العامة إلى موضوعه الذي عمد إليه بقوله :

ألم المالكين بني (أمون) ليهنك أنهم نزعوا (أمونا)

كما كان الناقد مع القدماء حين استحسن انتقال شوقي من حديث الماضي إلى حديث الحاضر^(٣٣).

زمان الفرد يا فرعون ولتى ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية فازلينا
(فؤاد) أجل بالدستور ملكا وأشرف منك بالإسلام ديننا

وصحيح أن الانتقال هنا حسن غير أن القارئ لا يرى الصلة واضحة بين وصف حكم فرعون هنا بالاستبداد والتجبر وما سبق أن ذكره الناقد من أن القصيدة كلها تعبر عن شعور بالمجد القديم والمعظمة الغابرة...

أما المرة التي خالف فيها الناقد المعاصر عن النقاد القدماء، وقدم جديداً طريفاً فذلك حين وقف الناقد أمام انتقال الشاعر من وادي الملوك في مصر حيث كشف قبر توت عنخ آمون، إلى لوزان في سويسرة حيث كان ثمة مؤتمر للصلح بين الترك واليونان. وكان الانجليز فيه يمثلون مصر. فالناقد رأى أن الانتقال (لا يخالو من غرابة، وربما كانت هذه الغرابة نفسها مصدر شيء من الجمال كثير)^(٣٤).

فالناقد بهذا يصحح مقياس الانتقال بين أجزاء القصيدة، ولا يجعل القيمة دائماً للتمهيد، فقد تكون المباشرة في غير تمهيد ذات أثر نفسي إيجابي قوي،

وبخاصة إذا كان بين جزأي القصيدة تضاداً كهذا التضاد بين الماضي كما اعتز به في حديثه عن وادي الملوك ، والحاضر كما تألم له في حديثه عن مؤتمر لوزان . وفيما عدا هذه المرة اليتيمة نرى النقد في المقال اتباعياً كلاسيكياً لا يخرج عن معطيات نقد القدماء .

وهذا يعني بحث التراث الشعري والنقدي القديم على المستوى الثاني ، وهو مستوى التقليد والاحتذاء .

أما المستوى الثالث للأحياء والبحث فهو مستوى النظر إلى القديم نظرة جديدة ، من خلال قيم فنية وجمالية حديثة ، وفي هذا حياة جديدة لذلك القديم إلا أن رصد مظاهر هذا المستوى من بحث التراث وإحيائه لا يدخل في إطار الحديث عن الكلاسيكية ، ويدخل في أطر الأحاديث عن مذاهب أخرى لم يلبث الحقل الأدبي أن رآها نتيجة عوامل خارجية وتفاعلات داخلية .

القصيدة الكلاسيكية بين الغنائية والموضوعية

إذا كان الشعر الكلاسيكي الغربي موضوعياً في جلته فقد كان ذلك لسببين هامين: أولهما أن التراث الشعري الاغريقي والروماني الذي بعثه الكلاسيكيون وحذوا حذوه كان موضوعياً في جلته كذلك . يكاد كله يكون ملاحم ومسرحيات . أما السبب الثاني فهو التأثير المتبادل بين موضوعية هذا الشعر وعزوف الكلاسيكية عن الغنائية وعن جمحات العواطف الذاتية .

ويختلف الأمر إذا نقلنا الحديث إلى الشعر العربي ، فقد كان التراث الشعري العربي الذي اتبعته الكلاسيكية في القرن التاسع عشر شعراً غنائياً في جلته ، ولم تكد توجد فيه نماذج من الشعر الموضوعي .

ولقد وجدت محاولات لنظم قصص كلية ودمنة بعد أن ترجمها عبد الله ابن المقفع ، ذلك أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد نظمها للبرامكة شعراً ، وحاكاه في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود وبشر بن المعتز ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك في عصور مختلفة ، ومن ذلك كتاب « نتائج الفطنة في نظم كلية ودمنة » للشريف بن الهبارية المتوفى عام ٥٠٤ هـ . وظل هذا الكتاب يحدث تفاعلات نظمية ونثرية في الأدب العربي ، ومن عجب أن تؤثر العربية في هذا الميدان تأثيراً عميقاً في الفارسية الحديثة إذ كان الأصل البهلوي الذي ترجم عنه ابن المقفع قد فقد ، فأصبحت الترجمة العربية أصلاً لكل ترجمة في اللغات الأخرى له ، ومن هذه الترجمات الفارسية

الترجمة الثانية التي قام بها حسين واعظ كسفي في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي وسماها « أنوار سهيلي » وهذه الترجمة تأثر « لافونتين » الفرنسي فيما يخص هذا المجلس الأدبي^(٣٥).

ولقد ذكر الموصلي أن أبان اللاحقي كما قيل « قلب الكتاب في ثلاثة أشهر إلى الشعر وهو أربعة عشر ألف بيت » وذكر حمدان ابنه أنه كان يصلي ولوح موضوع بين يديه ، فإذا صلى أخذ اللوح فقرأه من الشعر الذي صنعه ثم يعود إلى صلاته^(٣٦).

وقد أورد أبو بكر الصولي من هذه المنظومة ستة وسبعين بيتاً تبدأ بقول أبان اللاحقي :

هذا كتاب كذبٍ وعنه* وهو الذي يدعى كليل دمنه*
فيه دلالاتٌ وفيه رشدٌ* وهو كتاب وضعته الهند*
فوضعوا آداب كل عالم* حكايةً عن السنن البهائم*
فالحكام يعرفون فضله* والسخفاء يشتهون هزله*

وبعد المقدمة التي تمتد إلى ستة وعشرين بيتاً يسوق الصولي ما ذكره اللاحقي في باب الأسد والثور ومن ذلك :

وإن مَن كان دنيء النفس	يرضى عن الأرفع بالأبخس*
كتمل الكلب الشقي البائس	يفرح بالعظم العتيق اليابس*
وإن أهل الفضل لا يرضيهمو	شيء إذا ما كان لا يعنيهمو
كالأسد الذي يصيد الأرنباً	ثم يرى العَيْرَ المَجِيدَ هرباً
فيرسل الأرنب من أظفاره	ويتبع العَيْرَ على أدبارهِ
والكلب من رفته ترضيه	بلقمة تقذفها في فيه
ومن يعيش ما عاش غير خامل*	له سرور دائم وفائل*
فهو وإن كان قصير العمر	أطول عمراً من حليف فقر*

وربما صح أن أبا بكر الصولي قد أفسد التسلسل القصصي باختياره غير الجاذق ولكن من الواضح الصحيح كذلك لمن يتأمل هذا الشعر وينظر إلى معدنه يتأكد مما قاله الصولي في التمهيد على ما اختاره من هذه المنظومة من أن: والإحسان فيها قليل فقد أضربت عن ذكرها والاختيار منها وفيها حكياء بما ذكرناه منها غنى وكفاية» (٣٧) .

أجل لقد وجدت محاولات لنظم كلية ودمنة ولكن كانت أولى هذه المحاولات على هذا المستوى الرديء من الشعر، مما ساعد على اندثارها إذ لم يصلنا منها إلا ما رواه صاحب الأغاني من بيتين واثنين إلا ما أتمه صاحب كتاب الأوراق ستة وسبعين .

وهذا كاف في التدليل على أن أنجرأ محاولة لتقديم شعر موضوعي قد كتب لها هذا الإخفاق بما يؤكد أن التراث الشعري العربي كان في جملته غنائياً .

وما دمننا بصدد هذا الاتجاه إلى شعر موضوعي عامة ، ومتأثر بقصص كلية ودمنة خاصة فإن علينا أن نقرر أن منظومة الشريف بن الهبارية السالف الذكر قد أتيح لها أن تنشر في لبنان في مطلع القرن العشرين (١٩٠٠) ، غير أن الشعر العربي المعاصر اتجه إلى الموضوعية باتخاذ الحيوان والطير أبطالاً لقصص شعري لم يتأثر بخطى التراث ولكن تأثر بخطى « لافونتين » الذي تأثر بالترجمة العربية لكليلة ودمنة ، وهكذا تم دورة الأخذ والعطاء بين الآداب والعالمية .

نشر لافونتين حكايات على السنة الحيوانات في القرن السابع عشر (ما بين عامي ١٦٦٨ و ١٦٩٤) في اثني عشر جزءاً وفي أواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال كثيراً من حكايات لافونتين في كتاب له سماه « الميون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ » . في شعر عربي مزدوج القافية غير مقيد في ترجمته بالأصل ، إذ كان يحضر أما كن الحكايات أو يجعلها تجري في بلد عربي ويضفي على نصائحتها طابعاً دينياً يقتبسه من القرآن أو الحديث وفيها قليل من الحكايات العامية في صورة زجل ، وبعده ألف إبراهيم العرب عدة حكايات شعرية على

لسان الحيوانات ، أسماها « آداب العرب » جرى فيها على طريقة لافونتين^(٣٨). واعترف أحمد شوقي بتأثره بحكايات لافونتين هذه ، في مقدمة الشوقيات (ط ١٨٩٨ م) وقال : « وجربت خاطري في فظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ... فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم منها فيفهمونه لأول وهلة ويأنسونه إليه ويضحكون من أكثره ، وأنا أستبشر لذلك وأقننى لو وفقني الله لأجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنية منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم »^(٣٩).

وقد كانت أفكار هذه الفقرة السابقة التي قدمتها لأحمد شوقي سبباً في أن يقرر مؤلفا « الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية » أن « أكبر الظن أن شوقي نفسه كان يهدف من ورائها إلى أن تكون شعراً للأطفال ، ولذا غلبت السهولة عليها وبعدت عن العمق الذي نجده كثيراً في مجموعة لافونتين وأصبحت فعلاً شعراً لا يتذوقه إلا الأطفال ، وحتى الأطفال انصرفوا عنه بعد حين ، فلم يجرب شاعر آخر حظه في هذا اللون^(٤٠) » .

ومن السهل أخذ هذا التقرير من كلام شوقي ولكن يبدو أن الأمر أدق من هذا فإن المفروض أن يعارض كلام شوقي بشعره وألا تكون كلمة الشاعر وحدها هي الكلمة المسموعة في تقويم شعره ، إذ على الناقد أو الدارس أن يعود إلى هذا الشعر ويحتكم إليه وفي الحق أن حكايات حيوان شوقي سهلة قريبة القرار حين تكون الحكمة والعظة الخلقية غايتها ، كما نرى مثلاً في (ضيافة قطرة) حيث يجيب إلى قرائه الرفق بالحيوان ، وكثيراً ما تمهد الحكاية لسوق العظة منها كما حدث في ختام حكاية (الصياد والمصفور) إذ قال الشاعر في ختامها على لسان المصفور :

إياك أن تغتر بالزهاد كم تحت ثوب الزهد من صياد^(٤١)

أو في تعليقه هو على قصة قبرة وابنها :

لكل شيء في الحياة وقته' وغاية' المستعجلين 'قوته' (٤٢)
وقد يبدأ الحكاية بالمغزى ثم يسوقها شاهداً عليه ، كما قال في بدء حكاية الأسد والضفدع :

انفع بما أعطيت من قدرة واشفع لذي الذنب لدى المجتمع
إذ كيف تسمو للعلا يا فقي إن أنت لم تنفع ولم تشفع
عندي لهذا نبأ صادق يعجب أهل الفضل فاسمع وع (٤٣)
فالشاعر لا يخفي مغزى ما يسوقه من حكايات وراء أي حجاب من الرمز ،
فهو تراه يفعل ذلك لأنه يخاطب الأطفال ؟ هذا مؤكد ولكن أرجو أن يتأكد
كذلك أنه يفعل ذلك لأنه يخاطب الطفولة في الكبار كذلك ، فشان هذه
الحكايات شأن قصص « روبن هود » أو الرسوم المتحركة تقدم للأطفال ويكثر
الكبار من الإقبال عليها ولعل من أبرز خصائص هذا الجنس الأدبي أن وسائله
الفنية تخاطب الطفولة في الكبار .

لقد قدم شوقي خمساً وخمسين حكاية ونقرأ ما أسماه طابعو الديوان بعد وفاة
شوقي باسم (ديوان الأطفال) فنجد فيه أربعاً أو خمساً أخرى فيكون مجموع ما
قدمه شوقي ستين حكاية تقريباً أكثرها ذو مغزى أخلاقي .
وفي مثل هذه الحكايات يصح القول بأن الأطفال يتذوقونها كما يتذوقها
الأطفال الكامنون في الكبار ، ولكن حين يكون وراء الحكاية مغزى سياسي
فالأمر يختلف لأنها قد تكون في الوقت نفسه ذات سطح حكيم وعظي يتذوقه
الأطفال ولكنها تحت هذا السطح ذات عمق سياسي يدعو الكبار إلى استشفافه
وإدراكه والتأثر به .

ولقد تناول الدكتور محمد غنيمي هلال محاولات شوقي هذه في ظل مثال
أبان فيه كيف تناول الشاعر قضية عصره وهي تنبيه الوعي القومي لدى المواطنين
إلى خطر الغفلة والفرقة في هلاقتهم بالأجنبي الدخيل ، وذلك في حكاية (الديك
الهندي والدجاج البلدي) وقد رأى الدكتور أن الشاعر كان يختار في عناية كل

جملة وكل كلمة ليصف الحال النفسية للدجاج ، وأبان أنه على الرغم من أن الصفات التي وصفها الشاعر مميزة لأصحابها ومصورة للدجاج بوصفها رمزاً فانها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين في موقفهم من الأجنبي الدخيل ، وشرع الناقد يحلل بناء الحكاية وما يتضمنه من « تحول » ورسم للشخصيات وتطور بطيء للحالة النفسية قبل أن تحدث المفاجأة الختامية حين يفاجئ الهندي الدجاج « بالكشف عن حقيقة قصده وهم مستغرقون في نوم الغفلة ليستيقظوا منه قبل فوات الأوان » (٤٤) .

ويستمر الناقد حتى يرى أن « الحكمة الخلقية والوطنية في الحكاية غير مفهومة بعد ذلك بل هي مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المنظومة في سياق الحكاية ، وهذه القوة في التصوير الفني يؤدي هذا الجنس الأدبي رسالته خير أداء ، وقد أثبت الناقد بهذا المثال أن شوقياً كان خير من حاكي لافونتين في العربية في جميع خصائصه الفنية » (٤٥) .

ولست هذه الحكاية بمغزاهما ومساقتها بدءاً في حكايات شوقي فمن بينها حكاية (أمة الأرنب والفيل) (٤٦) ، التي تطرح قضية الوحدة العربية وتبين كيف يستطيع الضعاف بوحدهم أن يتغلبوا على عدوم القوي ، وهي قضية الأمة العربية في صراعها المتجدد مع أعدائها . وكذلك حكاية (الكلب والقط والفأر) التي تطرح قضية الأحلاف التي يسارع الضعفاء فيها إلى مناصرة الأقوياء في حروبهم والوقوف بجانبهم في أوقات الشدائد أملًا من الضعاف في أن ينالوا من حلفائهم الأقوياء الأمن والأمان بعد النصر ولكنها بعد أن تبذل النفوس والنفائس تبين أنها تاهت وراء سراب مهلك ، تقول الحكاية :

كلبٌ رأى القطَّ على الجدارِ	معذباً في أضيق الحصارِ
والكلبُ في حالته الممهودة	مستجيباً للوثبة الموعودة
فحاول الفأر اغتنام الفرصة	وقال أكفني القطَّ هذي الغصة
لعله يكتب بالأمان	لي ولأصحابي من الجيران

فسار للكلب على يديه
فاشتغل الراعي عن الجدار
مبتهجياً يفكر في وليه
يحملها الخطيب علامة
فجاء ذاك الفأر في الأثناء
رأيت في الشدة من إخلاصي
وقد أتيت أطلب الأمانا
فقال حقاً هذه كرامة
يكفيك فخراً يا كريم الشيمة
وانقض في الحال على الضعيف
فقلت في المقام قولاً شاعاً

ومكن التراب من عيله
ونزل القط على بدار
وفي فريسة لها كريمة
يذكروها فيذكر السلامة
وقال عاش القط في هناء
ما كان منها سبب الخلاص
فامنن به لمشري إحسانا
غنيمة وقبلها سلامة
أنك فأر الخطيب والوليمة
يا كنه بالملح والرغيف
« من حفظ الأعداء يوماً ضاعاً » (٤٧)

والرموز في هذه الحكاية على وضوحها لا تعطي معانيها إلى الأطفال ، فهم لا يدركون أن الفأر رمز لأمتهم في الحرب العالمية الثانية وأن القط رمز لاجلثرا وفرنسا وسائر الحلفاء وأن الكلب رمز لألمانيا ودول المحور ، وأن العرب قد ناصروا الحلفاء في صراعهم ضد المحور ، فقد ساءوا رجالهم وأرضهم واقتصادهم حتى تحق النصر للحلفاء وانتظر العرب أن ينالوا حقوقهم المشروعة في الحرية والاستقلال فكان المزيد من الاستعباد والأغلال .

ومثل هذه المهزلة سبق حدوثها في الحرب العالمية الأولى مع اختلاف معاني الرموز ، ومثل هذه المهزلة كان يمكن أن يحدث فيما يراد إقامته من أسلاف بالمنطقة العربية لشد أزر العدو من الغرب أو عدو من الشرق .

وقد وفق الشاعر في اختيار الكلب والقط والفأر رموزاً تحمل المغزى العام وتؤديه لما بين كل منها وما يليه من عداوة تقليدية مؤكدة ، ولقدرة كل منها على ما يليه . ثم وفق الشاعر في تصوير القط باعتباره رمزاً في موقف ضئك فهو على جدار في أضيق حصار والكلب مستجمع للوثوب عليه ، ووفق في تصوير

غفلة الفأر ومذاجته حين حاول اغتنام الفرصة أملاً في الأمان له ولجيرانه ، واستطاع الشاعر أن يسند إلى الفأر عملاً يلائم حجمه وهو حشو التراب ، وهو عمل ضئيل ولكنه كان ذا أثر حاسم إذ شغل الكلب ريثاً كتبت النجاة للقط .

وحشد الشاعر سخرية الموقف في ختام الحكاية فانها لكرامة ان تتاح للقط غنيمة وقبلها سلامة .. وإنه لفخر للفأر أن يكون رجل الساعة دائماً فهو فأر الخطب حتى إذا انجلى الخطب بسببه كان فأر الوليمة ، وتبلغ السخرية ذروتها حين ينقض القط على الفأر ويأكله بالخبز والملح ، وهما لدى العامة تعبير عن العشرة التي تصان حرمتها ، وعن المودة التي ترمى حقوقها ، فالسخرية أن يقال هذا التعبير حين تنتهك الحرمة وتهدر الحقوق .

وقد تحدثت عن وضوح المغزى وراء هذه الحكاية ، وقد تعتمد الشاعر أن يزوج وصف العالم الخاص بالشخص الحيوانية بصفات الحياة السياسية خارج هذا العالم الخاص بما يزيد المغزى وضوحاً ، فقد استخدم عبارات (الحصار) ويكتب الأمان وأطلب الأمان .. ثم كان الختام الحكمي آخر وسائل الجلاء للمغزى ، ولولا ما تضمنته القطعة من مساق قصصي ومن رسم نفسي للعالم الخاص الداخلي للشخص لصار الوضوح مباشرة تهبط بالمستوى الفني لهذه الحكاية ، واهتمام المؤلف بالعالمين الداخلي الخاص والخارجي العام ، أول القواعد الفنية لهذا الجنس الأدبي ، إذ ينبغي دائماً « الحرص على التشابه بين الأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية ، فلا ينبغي أن يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها ، حتى ينسى القارئ صفات الشخصيات المرموز إليهم من الناس ولا أن ينسى الرموز فيتحدث عن الشخصيات المرموز إليهم حتى يغفل القارئ عن هذه الرموز التي هي وسائل الإثارة الفنية ، بل يجب أن يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف تراءى من ورائه الشخصيات المقصودة (٤٨) » .

على انني لا أعرف كيف نحكم بأن الأطفال قد انصرفوا عن هذا اللون من الشعر ، والملاحظ أنهم يقبلون عليه كلما أتيح لهم أن يقرءوه ويفهموا لغته التي حاول فيها شوقي أن تكون بساطة اللغة في مستوى بساطة الحدث وفي مستوى بساطة الجمهور الأول لهذا اللون ، وإن كنت أعتقد أنه لم يوفق دائماً في تبسيط عبارته .

ومن ناحية أخرى اعتقد انه غير صحيح أن هذا اللون لم يجرب حظه فيه شاعر آخر غير شوقي ، فقد ترك المراهوي وغيره حكايات طريفة من هذا القبيل . ولم تكن الحكاية على السنة الحيوان هي كل مظاهر تسلسل الموضوعية إلى القصيدة العربية فقد سلف أن ذكرنا بعث التاريخ في الشعر ، وفي هذا الشعر ، التاريخي نرى الذاتية والغنائية يمتزج بشيء غير قليل من الموضوعية ، التي لم يكن ثمة ما يمنع من أن تكون فيها الأحداث والوقائع داعية إلى إعجاب ذاتي أو إلى زهو قومي أو إلى سوق الحكمة ، مما يجعل الموضوعية مغلفة بغلاف من الغنائية ، ومن أمثلة ذلك أن ترى السرد التاريخي يمتزج بالغنائية والحكمة في قصيدة كبار الحوادث في وادي النيل لشوقي على النحو التالي :

فعلنا الدهر فوق عليام فرعو	نَ وهنت يملكه الأرزاءُ
أعلنت أمرها الذئاب وكانوا	في ثياب الرعاة من قبل جاءوا
وأتى كل شامت من عدا الملا	ك إليهم وانضمت الأجزاء
ومضى المالكون إلا بقايا	لهم في كوى الصعيد التجاء
فعملى دولة البناء سلام	وعلى ما بنى البناء العفاء
وإذا مصر خير شاة لراعي الس	وم تؤذى في نسلها وتساء
قد أذل الرجال فتهي عبيد	ونفوس الرجال فتهي إماء
فإذا شاء فالرقاب فداء	ويسير إذا أراد الدماء
ولقوم لواله ورضاء	ولأقوام القلى والجفاء
ففریق ممتعون بمصر	وفریق في أرضهم غرباء

إن ملككت النقوس فابغ رضاها فلها ثورة وفيها مضاء
يسكن الوحش للوثوب من الأمر فكيف الخلائق العقلاء (٤٩)

ففي مثل هذه الموضوعية المتزجة بالغنائية والحكمة نرى للشاعر حضوراً في القصيدة يوشك أن يكون مباشراً .

وكان ثمة مظهر ثالث من مظاهر تسلل الموضوعية إلى القصيدة الكلاسيكية وفي قصائدها النوع يقل حضور الشاعر في عمله الشعري بشكل مباشر ويزداد كونه خلف ما يقدمه من أحداث وأشخاص ، وقد زاد خليل مطران هذا الاتجاه ثم تلاهم كل من أحمد شوقي وعزيز أباظة في شعرهما المسرحي فحققوا للشعر العربي أكبر قدر أتيح له من الموضوعية في تاريخه الطويل . وذلك ما لا يتسع له المجال في هذا البحث ، ويمكن أن يطلب ذلك في مظانته (٥٠) ، فنحن هنا إنما نتحدث عن جنس القصيدة ، لا عن الأجناس الشعرية الأخرى .

أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في النشر

نترك الشعر لننظر في القصة التاريخية التي تهدف إلى إحياء القومية فنرى لدى النقاد إصراراً غريباً على أن جرجي زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) يمثل مدرسة القصة التاريخية الأولى في القصص العربي الحديث وقد جمعت مقومات بين آثار الكاتب والصحفي السوري المتمصر والباحث التاريخي ، وقد ألف أكثر من عشرين رواية تاريخية تؤرخ للحوادث الإسلامية الكبرى على أن الكاتب لا يمثل فلسفة خاصة من فلسفات التاريخ وإنما هو يكتفي بالجمع ومحاولة إحياء الصورة إحياء يسير يقوم على الشهرة التاريخية للموضوع ، وقد وقف زيدان بذلك عند بداية طريق واصله بعده من كتاب القصة التاريخية ، فزيدان يصف ويقتبس على طريقة المؤرخ أكثر من الفنان المبدع ، وكان في ذلك متأثراً بالصحافة كوسيلة للنشر الثقافية وتقريبها إلى القارئ العامي وفي ذلك يقول : « قد رأينا بالاختيار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه وخصوصاً لأننا نؤمن أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه ، كما فعل بعض كتبة الأفرنج ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة ، فيجعله ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القارئ ، أما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ، وندمج في مجالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها فيصبح الاعتماد على ما يجري في الرواية من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان

والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف بما لا تأثير له على الحقيقة بل هو يزيد ما بياناً ووضوحاً ، بما يتخللها من وصف العادات والأخلاق ، (١٠١) .

وأعود فأقرر أننا نرى إصراراً غريباً على هذه النقاط : أن جرجي زيدان يمثل القصة التاريخية في أول مراحلها وأنه يكتفي بجمع المادة التاريخية في محاولة لإحياء صورة الماضي ، وأنه باحث تاريخي حتى إن قصصه التاريخية يمكن الاعتماد عليه كما يعتمد على أي كتاب من كتب التاريخ فيما يتصل بالمادة التاريخية في رواياته .

وأحسب أن مؤرخي الأدب المعاصر ونقادهم ممن قرروا ذلك قد قرأوا هذه الروايات في صباهم أو صدر شبابهم حين كان الاهتمام منصرفاً بالدرجة الأولى إلى الخط الماطفي الذي تتضمنه رواية زيدان التاريخية وحينئذ فإن تقويم المادة التاريخية في روية زيدان كان بمعيداً عن مجال الاهتمام ، وحين أراد مؤرخونا ونقادنا هؤلاء أن يصدروا رأياً في هذه الروايات اكتفوا بأصداء خافتة من قراءات الصبا ، وبما يقرره المؤلف نفسه في مقدمات بعض رواياته ، فعدوها روايات تاريخ الإسلام كما ينص المؤلف على غلافها من الخارج وفي مقدمة بعضها حين يكتب مقدمة ، وفي تصديرها يثبت أسماء المراجع العربية الكبرى التي استقى منها مادته ، وساعدت على ذبوع ذلك وشيوعه أقلام لا تتحرى الحقيقة فيما تكتب .

ولكن إذا أردنا الحقيقة بصرف النظر أو بسد السمع عن كل ما يذاع ويشاع فإن هذه الروايات ليست ... إلا ترجمة قصصية لما يردده بعض المستشرقين أو الحاسدين للتاريخ الإسلامي ، والذين يودون لو طمسوا كل صفحاته المشرقة .

فليست روايات تاريخ الإسلام التي قدمها جرجي زيدان إلا روايات المغازي والمعائب والفتن والخلافات ، وليست رواية لأجداد هذا التاريخ ومفاخره ، كما هو الشأن في كل قصص تاريخي قومي تكتبه أقلام قوميسة ، وتزج في بحث الأجداد والمفاخر حوافز إلى العزة والنهوض والتقدم على هدى الأجداد ، إن

الكاتب الذي يمجج صدره بمشاعر قومية يحدد نفسه مدفوعاً إلى تلبية حاجة قومه إلى المثل الرفيعة فيقدمها لهم أول ما يقدمها من تاريخهم ، ولقد قدم جرجي زيدان رواياته في وقت كانت الأمة في مسيس الحاجة إلى التماس أصالتها واستعادة شخصيتها الحضارية . فكان من شأن قصصه أن كثرَ الأمة بماضيها وأصالتها وشخصيتها ما دامت صفحات الماضي ليست إلا صفحات الحزني والعار . فنحن نقرأ روايات زيدان "فرادى" أو ننظر في أمرها مجتمعة فنراها "تفرغ" تاريخ هذه الأمة من كل مفهوم للعبرية إلا عبرية الخزيات المنديات ، وكل مفهوم للبطولة إلا بطولة تكديس الجماجم وإراقة الدماء ، فما يريد بعض المستشرقين من تحوير لأجداد تاريخ هذه الأمة أو تزييفه بصورة تقريرية قد حققه جرجي زيدان بصورة قصصية .

وإذا مثلنا على ما نقول بثلاثة أمثلة أحدها من شرق العالم الاسلامي وثانيها من غرب العالم الاسلامي والثالث من قلب العالم الاسلامي فان الاختيار يقع على روايات (العباسية أخب الرشيد) و (عبد الرحمن الناصر) و (شجرة الدر) .

تطرح قصة العباسية وجعفر^(٥٢) قضية اجتماعية وقضية سياسية ، وتطور القضية الاجتماعية حول حق الأسرة في السعادة الزوجية والعائلية ، وفي التثام شمل أفرادها ، لا يبدد هذا الشمل عصبية اجتماعية قبلية ظالمة ، فقد كان الرشيد يثق بعقل أخته العباسية ، وبصرها بشئون السياسة ، وكان يحتاج إلى أن يسمع رأيها وإلى رأي وزيره الذكي الكفاء جعفر بن يحيى البرمكي فيما يعرض من أمور الخلافة . فرأى الرشيد أن يعقد بين جعفر والعباسية عقد زواج ، حتى إذا جمعها مجلس الرأي حصل له أن ينظر إليها غير أن الرشيد أباح لها النظر وحظر عليها ما وراء ذلك من اختلاط .

وكانت العباسية ذات جمال وإشراق ، وكان جعفر ذا وسامة وقسامة ، وكان أن زينَ لها شبابها والمقصد الشرعي الصحيح بينها ، فكان أن صار لها ولدان

دُعيا الحسن والحسين وكان أن بقي الأبران في قلق وخشية وأن بقي أمر الولدين في الخفاء والكتمان .

فهذه الحقوق المشروعة لهذه الأسرة في اجتماع شملها وفي استقرار أنفس أربع فيها قد قضت عليها عنصرية جاهلية حالت بين الأسرة وما يشتهون ولهم الحق كل الحق في أن يشتهوا ما يشتهون . هذه هي القضية الاجتماعية التي تطرحها قصة العباسية .

أما القصة السياسية فتدور حول حق الأمة الكبيرة مترامية الأطراف في أن تبقى واحدة قوية لا يمزق عرى هذه الوحدة نمرات إقليمية شعوبية باغية . فقد ظل نفوذ المنصور الفارسي في الخلافة العباسية يتزايد حتى بلغ في عهد الرشيد مبلغاً كبيراً ، حيث كان آل برمك هم القوامين المتصرفين في كل أمور الخلافة وقد اكتسبهم ذلك جرأة إلى حد أن جعفر أراه أن يكافئ عبد الملك بن صالح العباسي لأنه فاجأ جعفر في مجلس شرب وعبد الملك لا يشرب فأذهب عن جعفر الحرج بأن طلب ثياب منادمة وجلس مع الندمان وشرب . قال جعفر لعبد الملك : اذكر حاجتك فاني لا أستطيع أن أكافئك على ما كان منك فقال : إن في قلب أمير المؤمنين مؤجدة عليّ ، فتخرجها من قلبه وتعيد جميل رأيه فقال : قد رضي عنك أمير المؤمنين قال : وعليّ أربعة آلاف درهم ديناً ، فقال : تقضى عنك وإنها لحاضرة ولكن كونها من أمير المؤمنين أشرف بك ، وأدل على أحسن ما عنده لك . قال : وإبراهيم ابني أحب أن أرفع قدره بلسبٍ ينتمي إلى الخلافة ، فقال : قد زوجه أمير المؤمنين العالية ابنته ، قال : وأؤثر التنبيه على موضعه برفع لواء على رأسه فقال : وقد ولاه أمير المؤمنين مصر .

وقد اقترن هذا النفوذ المتزايد للفرس وهذه الجرأة في تصريف الأمور بنزعات شعوبية وطائفية من شأنها أن تفوض أسس الخلافة العباسية أو تهدد وحدة الدولة فقد خرج يحيى العلوي على الدولة في الدليم وأراد هو ومن معه إخراج الخلافة من بني العباس وتعددت المعارك بينهم وبين جند الرشيد حتى استطاع الفضل البرمكي أخو جعفر أن يعقد وفاقاً بين يحيى والرشيد فأقام على أثره يحيى في

بغداد خير إقامة حتى تجددت أطباعه وهم بالانقضاء على الخليفة وأفسد العهد الذي بينها . كما وثى بذلك آل الزبير ، فأمر الرشيد بحبسه ولكن جعفرأ أطلق سراح العلوي وطمأنه وبعث معه رجلاً من حاشيته ليوصلوه إلى مأمته ، ثم أخفى الخبر عن الرشيد حتى بلغ الرشيد الخبر من حاسدي جعفر ، فسأل وزيره فأنكر ولم يعترف به حتى ضيق عليه الخناق .

ثم اقترن هذا كله بتدابير انفصالية ، حيث كان جعفر يعد جنداً له في خراسان ومرو و طوس ومهذان ، ثم اقترن ذلك بأن سخطي يحيى العلوي بتأييد البرامكة فأوشك عقد الدولة بذلك أن ينفرط وأوشكت دماؤها أن تراق ، وللدولة الحق كل الحق في أن تبقى واحدة اللواء محقونة الدماء وهذه هي القضية السياسية التي تطرحها قصة العباسية وجعفر .

وحين تناول جرجي زيدان قصة العباسية لم يعنه أن يطرح القضية الاجتماعية لأنه أراد أن يكون كما زعم مؤرخاً برواياته لتاريخ الإسلام ثم إنه كذلك لم يعن بطرح القضية السياسية لأنه عني بأن يغطي ثلاثمائة صفحة بالأحداث والمواقف المفتعلة ويحدث بواعث التشويق « الميلودرامية » والعديد من التواريخ والسير الاستطراذية أو المنفصلة عن مجرى الأحداث . وبما هو أخطر من هذا وأدهى .

لقد لاحت القضيتان الاجتماعية والسياسية في هذا الزحام المفتعل حائلتين ، لم تجداً قلماً يعالجهما بفتية واقتدار كما فعل عزيز أباظة في مسرحيته (العباسية) ، على انني لا أريد موازنة بين القصتين ، فلقد أراد زيدان أن يكون في قصته — كما زعم — مؤرخاً وقد نص على أن من غايات روايته (بيان ما بلغت اليه الدولة من الحضارة والآية في عصر الرشيد) فما مبلغ الحضارة والآية التي بلغت الحضارة العباسية لعهد الرشيد في هذه الرواية ؟

الحضارة التي أولع بها زيدان بتصويرها (في العباسية) هي حضارة الجواري والقيان والعبيد والخصيان والآية التي احتشد زيدان للحديث عنها هي آية القصور المسرفة في بذخها ، الباذخة في ظلمها ، الظالمة في حياتها اللاهية العائنة ،

ومارون الرشيد الذي جعله زيدان خليفة هذه الحضارة وتلك الأبهة رجل ظلم غشوم ، غشى الغضبة ، مرهوب الرتبة ، إذا غضب ولو ظالماً وإذا وثب ولو غاشماً أريقت الدماء وأزهقت الأرواح ، ولا يقنع الرشيد بنات الضحايا حتى يتمها ألفاً ، ولا يبدأ باله بعد قتل الألف حتى يضم إليها رومي طفلين بريئين .

لم يصور زيدان في هذه الرواية مفخرة من مفاخر العرب ولا مجداً من أمجادهم ولقد فرض عليه موقف من مواقف الرواية أن يصور بعض مفاخر هذه الحضارة وأجداها حين أجلس الرشيد يستقبل وفد ملك الهند وبدأ في هذا الاستقبال أن ثمة مبارزة حضارية بين الهند والعرب . قال الرشيد لرئيس وفد الهند : ما الذي أتيتموا به ؟ قالوا : ... هذه سيوف قلمية لا نظير لها عندنا . فدعا الرشيد بالصمصامة وهي سيف عمرو بن معدى كرب ، وأمر بعض رجاله الأتراك فقطع بها تلك السيوف واحداً واحداً ، وأمر أن يروم ذلك السيف فرأوه فإذا هو لا قل فيه ، فأسقط في أيديهم ونكسوا رؤسهم ثم قال : وما عندكم خير هذا ؟

بهذه الجولة تبدأ المبارزة الحضارية وتنتصر حضارة العرب ، ثم لا تنصر بعدها في جولة أخرى ، ومعنى هذا أن الحضارة العربية عقيم لا تجد في مجال المفاخرة ما ترفع به رأسها غير السيف فالمؤلف بهذا يربط بطريقة رمزية بين الحضارة العربية الإسلامية والسيف .

وذلك ما يردده المبتلون من المستشرقين والمشككين في عظمة هذه الحضارة وفي عظمة عطائها في مجالات التشريع والآداب والعلوم والفنون والممران .

وندع قصة الحضارة العربية الإسلامية في الشرق إلى قصة الحضارة العربية الإسلامية في الغرب ممثلة بصورة في رواية (عبد الرحمن الناصر) الذي تجمع المصادر على عظمة عهده وعظمة ما حققت الأندلس في ظله من أمجاد ومفاخر سياسية وعسكرية وعلمية وعمرانية .

يتناول جرجي زيدان قصة هذا الخليفة فلا يحابه المصادر التاريخية مجابهة

ولكنه يخلق شخصية روائية بصفات وسمات معينة هي شخصية سعيد صاحب المكتبة في قرطبة ، ثم يترك المؤلف هذه الشخصية تنفث كلامها العجيب في الصفحات الأخيرة من الرواية ليضمن لكلامها هذا أقرأ باقياً في نفس القارئ ، فماذا قال سعيد هذا ؟ قال لأمير المؤمنين : (... إن المنصب الذي يشغله أمير المؤمنين إنما ساقته إليه المقادير وهو غير خير ، ولو وجد فيه سواء لبلغ إلى مثله . لا تغضب يا سيدي لو لم تولد في بيت الخلافة وينصرك الناس على قتل الناس لم تبلغ هذا المقام ، فأنت وصلت إليه على جسر من الجماجم فوق بحر من الدم وأي فخر في ذلك ؟ فلما رفعوا مقامك وباعوك وجعلوك خليفة بنيت القصور وأكثر من الجواري والخصيان وأمرت الناس أن يعظموك وقد فعلوا وهم يحسبون أن لك فضلاً عليهم والفضل لهم في صيانة دولتك والدفاع عن حياتك . ثم أنت أنكرت على أحدم جزءاً صغيراً مما تحوزة لنفسك ولا ذنب لك في ذلك ، فلأنها القاعدة التي جرى عليها الناس من قبل . ولكنها ليست هي أسباب السعادة) .

(فامتعض الناصر من تلك الجسارة ، لكنه تجدد وصبر عليه حلاً وسعة ، وقال : ربما كنت مصيباً) (٥٤) . ومن الواضح أنه لم توجد شخصية سعيد هذا الذي يقول مثل هذا الكلام العجيب فقد اختلف المؤلف اختلافاً كبيراً من خلاله عن فلسفته الخاصة وآرائه الذاتية ومن الحيل الفنية المعروفة في القصة والمسرحية أن يخلق المؤلف شخصية تحمل أفكاره إلى القراء لأن المؤلف لا يملك أن يباشر تقديمها إليهم بنفسه ، ولقد حاول جرجي زيدان أن يصور سعيداً هذا في صورة الحكيم الحصيف ، ثاقب النظرة إلى الأمور على امتداد الرواية حتى إذا نفث كلماته هذه في الحتام استقر في نفوسنا صدق هذا التقويم للحضارة الإسلامية العربية في المغرب ، فهي بدورها حضارة تقوم على الاستبداد والبطش ، على جسر من الجماجم فوق بحر من الدماء .

بقي أن نقف مع جرجي زيدان في روايته (شجرة الدر) لنرى كيف أرخ لتاريخ الإسلام في هذه المنطقة المتوسطة بين الشرق والغرب .

تَقَطَّيَ الحَقْبَةُ الزمنية التي تشغلها شجرة الدر إحدى وعشرين سنة (٦٣٧ هـ) وتضمن أسنى مفاخر التاريخ المصري العربي الإسلامي ، ففي أول هذه الحقبة حققت مصر لهذا التاريخ نصراً ساحقاً على الحملة الصليبية السابعة التي قادها القديس لويس التاسع ملك فرنسا ، الذي كان شديد الإيمان بدينه والتعصب له حق روي أنه رأى في منامه ذات ليلة وهو مريض من يهتف به : إذا أردت البرء من علتك فانذر للمسيح نذراً أن تقود حملة صليبية إلى المشرق لإجلاء المسلمين عن بيت المقدس ، فنذره ، وبرىء ، وقاد ، ولكنه هزم في مصر شر هزيمة منيت بها حملة صليبية .

وفي آخر هذه الحقبة حققت مصر ومعها قوات سورية لهذا التاريخ نصراً نهائياً على الموجة المغولية التنغية الأخيرة على العالم الإسلامي بعد أن دخلوا العالم الإسلامي من شرقه دخول السهم وانتشروا فيه ابتشار النار في الهشيم يحرقون ويخربون ويدمرون حتى انهزموا انهزامهم الأول والأخير في حين جالوت ، حيث سحقتهم القوات الإسلامية بقيادة سيف الدين قطز . فماذا كان موقف جرجي زيدان من هاتين المفخرتين المتألفتين في تاريخ مصر والعرب والإسلام ؟

أما المفخرة الأولى ، وهي النصر الساحق على حملة القديس لويس التاسع فلم يرد لها ذكر إلا في الصفحات (٥ - ٦ ، ١٦ - ١٧ ، ١١٨) ولا يظن القارئ أن الحملة قد ذكرت في خمس صفحات كاملة ، كلا فقد وردت في سبعة أسطر (٥ - ٦) وخمسة أسطر (١٦ - ١٧) وأخيراً في جملة من سطرين (١١٨) ، فهذه أربعة عشر سطراً تصف أولى المفخرتين في رواية بلغ عدد صفحاتها (٣٢٩) .

ليس هنا شيء من التوازن الكمي ، ومع ذلك وزيادة عليه فإن هذه الأسطر الأربعة عشر التي تذكر أبو تشير إلى الحملة الصليبية المهزومة تتحدث عنها في تهوين وسرعة ، وكأننا هي سواة يريد المؤلف أن يوارى بها للعرب والمسلمين ، وليست مفخرة تذكر أبد الدهر لهم بإكبار وإعزاز ، يقول في الجملة الختامية

التي يرى بها ذمته ويفلق باب الحديث عن هذه الحملة: « جاء ركن الدين بيبرس فقص عليهم نتيجة مهمته (١١) في دمياط وقد انتهت بإخراج الإفرنج من هناك بشروط مناسبة » .

ولست أدري كيف تعد الرواية بعد ذلك رواية لتاريخ الإسلام ، وكيف تحمل اسم شجرة الدر .

لو كان المؤلف مخلصاً لتاريخ الإسلام الذي يؤرخ له ، لأعطى لهذه الحملة حقها من الأمانة والتوازن ، ولما أخفى أجداد هذه الحملة على هذا النحو المبهين .

ولو كان المؤلف مخلصاً لتاريخ شجرة الدر ، التي جعل اسمها عنواناً للرواية لأفاض في ذكر هذه الحملة ، لأنه كان لشجرة الدر فيها دور فذ ، فقد تولت هذه الملكة قيادة الصراع ، بعد أن مات زوجها الملك الصالح ، والمعركة دائرة ، وأخفت نبأ موته حتى يتم لها النصر .

ولكن المؤلف لم يكن بصنيعه كريماً مع الحقيقة الرائعة ، سواء في تاريخ الإسلام أو في تاريخ شجرة الدر .

أما المفخرة الثانية وهي النصر النهائي على التتار المغوليين فلها هي الأخرى شأن عجيب إذ لم تظفر من صفحات الرواية الثلاثمائة وتسع وعشرين إلا بخمسة أسطر فيها من تهوين النصر وتحقيده ما نراه حين نقرأها : « وفي السنة التالية زحف هولاكو على سورية وبعث يهدد قطز فشاوّر الأمراء فأشاروا عليه بالحرب وفي مقدمتهم ركن الدين ، فجرّد حملة سار ركن الدين فيها واضطر هولاكو إلى الرجوع لموت والده وأخذ معظم جيشه معه ١١٩ والتقى ما بقي من رجاله بجيش قطز في فلسطين في معركة (١٢) فاز فيها المصريون وعادوا ظاهرين^(٥٥) » .

لقد كان جرجي زيدان سورياً متمصراً ، وكان ولاؤه لمصر وسورية يقضي بتمجيد هذا النصر الذي هو ثمرة التلاحم بين مصر وسورية ، ولكنه لم يفعل .

والذي يدل على أن المؤلف يسمى إلى تحقيق غايته الاستشراقية بذكاء وقسوة أنه ذكر هذه الأسطر الخمسة الهزيلة في تصوير النصر بعد أن أورد قبلها مائة وثمانين صفحة في ذكر انتصارات التتار ، وهزائنا أمامهم ، وخيائنا وتفككتنا وجبننا حيالهم ،

مائة وثمانين صفحة يقرأها القارئ العربي المسلم فيحس بالقهر واليأس والذل والعار ، ويضيق صدره بكثرة المخازي ، فلما بلغ مرحلة النصر وأراد هذا القارئ أن يتنفس الصعداء ، وأن يتشهد ويحمد الله ، وأن يزيل عن نفسه هذا التور وهذا الكابوس الجاثم فإن المؤلف لا يتيح له هذه الفرصة ولا يريحه ولا يشفي غليله ، لأنه يورد نبأ النصر النهائي بهذه الصورة العجيبة .

وهكذا كان مطلع القصة التاريخية تزييفاً للتاريخ ، الأمر الذي يجعل صلتها بالحركة الكلاسيكية صلة حرجية جداً ، لأنها لا تحقق ما حققته الأعمال التاريخية الكلاسيكية ، التي تبث في نفوس قرائها شعور العزة القومية المستندة إلى ظهور من الدين متين ، غير أن الحركة الكلاسيكية وجدت بغيتها في أقلام أخرى غير قلم جرجي زيدان . فقد بعث التاريخ القومي أمثال محمد فريد أبو حديد ومحمد سعيد المريان بمجموعة من الأعمال القصصية التي ردت إلى التاريخ حياته ونبضه في أمانة المؤرخ ودقته وفنية القصص وقدرته على التصوير (٥٦) .

وينفتح المجال واسعاً إذا تركنا الحديث عن القصة التاريخية إلى كل كتابة نظرية بعثت الحياة في تاريخ هذه الأمة وفي أمجادها ، وعلى وجه العموم يمكن تقسيم هذه الكتابات ثلاثة أقسام فمنها : ما يبعث التاريخ بحرفه ورسمه ويبعيد نشره بين الناس مع الفوارق التي لا بد من وجودها بين أقلام معاصرة وأقلام غابرة ومثل ذلك تاريخ الأمم الإسلامية للبخاري ، ومنها ما يحاول تحليل هذا التاريخ وعظمائه ونظرياته السياسية والاجتماعية مثل النظريات السياسية في الإسلام للاستاذ ضياء الدين الرئيس ، والفتنة الكبرى للدكتور طه حسين ، وقد توج عباس العقاد هذا القسم من البحث التحليلي للعظماء والتاريخ بما قدم من غيرياته ودراساته الإسلامية ومنها ما يستوحى هذا التاريخ استيعاء يقترب من الأحياء كما نجد في مسرحية المروءة والوفاء لتحليل اليازجي ، والمعتمد بن عباد لأبراهيم رمزي ، وفتح الاندلس لمصطفى كامل ، واللقاء والمأوس في حرب البسوس لجرجس الرشيد ، ورواية حياة المهلهل بن ربيعة لحمد عبد المطلب وعبد المعطي مرعي .

تعريف ببعض المذاهب الأدبية

الكلاسيكية

Classicism

لمحة لغوية وتاريخية :

اشتق اسم الكلاسيكية من كلمة لاتينية هي (Classis) التي تطور معناها من مطلق وحدة إلى وحدة من الطلبة يكونون فصلاً دراسياً ، ومن هذا تطورت دلالة الكلاسيكية إلى معنى الأدب المدرسي ، أي الذي أصبح وسيلة للتربية في الفصول ، فقرأته تهذب النفوس وثقف العقول ، فإذا قيل : « هذا كتاب كلاسيكي » كان المعنى أنه جيد يجب أن يستخدم في تربية الناشئين ، غير أن الكلمة قد أصبحت مصطلحاً يدل على نوع من الأدب ذي خصائص معينة (٥٧) .

وقد سادت الكلاسيكية في أوروبا منذ القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وامتدت في بعض بلاد أوربة إلى جزء من القرن التاسع عشر ، وهكذا تمتع هذا المذهب بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثله أحد المذاهب التي خلفته (٥٨) .

ولقد مر النقد الكلاسيكي في القرن الثامن عشر بمرحلة جديدة هي التزمّت الشديد ، وكأنه رأى أن نقاد القرن السابع عشر قد قالوا كل شيء ، واستنبطوا من أدب الإغريق والرومان كل شيء ، فزعموا في الدفاع عنه ولقد كان هذا التزمّت أحد الأسباب التي أدت إلى نشوء الصراع بين الكلاسيكية وطلّاع الرومانتيكية في القرن الثامن عشر وخاصة نصفه الأخير .

وعلىنا أن نقرر منذ الآن أن هذا المذهب الذي اعتدنا على تسميته بالكلاسيكية هو ما يعرف عند التحقيق باسم المذهب الكلاسيكي الجديد (النيوكلاسيكي) للفرقة بينه وبين كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، وهو المذهب الذي أخذته الانجليز عن الفرنسيين ، وليس مصدره في الحقيقة أقوال أرسطو كما كان يدعي النقاد ذاتهم ، بل شروح النقاد الإيطاليين وتعليقاتهم على أقوال أرسطو في القرن السادس عشر (٥٩) .

الأسس العامة للكلاسيكية :

١ - كان السلطان المطلق في الأدب الكلاسيكي للعقل ، ولهذا طالما وصف بأنه أدب عقلي ، ولقد نشأت هذه العقلانية ونمت في أوربة ، وتطلعت لا إلى الكتاب المقدس بل إلى دنيا الطبيعة ، والطبيعة كما قال جاليليو (١٥٦٤ - ١٦٤٢ م) لا يعرفها إلا من يفهم لغتها - لغة الرياضيات - وبعد حين قليل من الزمن أكد ديكارت الفرنسي باحث الفلسفة الحديثة ، أن معرفة الرياضيات قد تصبح مصدر المعرفة جميعاً ، ورأى أن عالم المادة كله ، بما فيه الحياة الحيوانية (بل حتى الإنسان لولا قواه العقلية) تفرره نواميس الفيزياء ، فالكون بأسره ليس سوى آلة هائلة ، هذا الكون (الآلة) الذي رسم ديكارت خطوطه الكبرى وضع نيوتن فيما بعد تفاصيله ، في مؤلف من أهم المؤلفات وأبعدها أثراً هو كتاب « مبادئ علم الرياضيات » الذي صدر عام ١٦٨٧ وبه أقام الدليل لجيل أخذته الدهشة على أن التفاحة الساقطة والكواكب في مداراتها تطيع نواميس الجاذبية والحركة ، فكأنما نظام الطبيعة انسجم رياضي له نواميسه المنتظمة الثابتة التي لا يحيد عنها ولا شذوذ لها ، وما الكون إلا آلة دائمة الحركة ، تنظم نفسها بنفسها وتعمل في حدود الزمان والفضاء .

إن هذه الرؤيا الرياضية لنظام آلي ثابت للأشياء ، قد فقد قدرته على إثارة الدهشة والمجيب فينا ، نحن أبناء القرن العشرين ، الذين تسيطر علينا مفاهيم التغير التطوري والنسبية ، على أن مائة نيوتن لعامة المثقفين في « عصر العقل » قد أصبحت قوراة جديدة ، فالترحيب المدهش بها تشير إليه هذه الأبيات للشاعر الكسندر بوب :

الطبيعة ونواميس الطبيعة اختبأت في الظلمة
فقال الله : ليكن نيوتن ، فكان كل شيء نوراً

وهكذا نرى أن ما قدمه ديكارت في الفلسفة وما قدمه نيوتن في الرياضة قد
أرسى أول قواعد المذهب الكلاسيكي ، إذ جعل العقل صاحب السلطان المطلق
في أدب هذا المذهب (١٦٠) .

٢ - لأن هذا الأدب الكلاسيكي كان أدب العقل كان يعني بالبحث عن الحقيقة
في معناها العام الذي يعرفه كل المعاصرين ، ويؤمنون به ، فلا يأنهون للمشاعر
الفردية والأخيلة الجامحة ، وكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله بوالو :
« لا شيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن تحب » ، ويجب أن تسيطر
في كل شيء ، حتى في الخرافات حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا لجلاء
الحقيقة أمام العيون ، وهذا واضح فيما خلف الكلاسيكيون من آثار ، فهم
يعالجون الحالات المادية المألوفة التي يمكن أن تنطبق على الإنسان في كل بلد (١٦١) .

٣ - ولأن أدب العقل كان معتدلاً ، يعيش في مجتمع أرستقراطي النزعة
معتز بما أستر فيه من قواعد وطبقية ، شديد المحافظة على ما يؤمن به من
أخلاق لما قداسة لا تتنازع ، وقد ظلت هذه العادات والتقاليد مرعية في الأدب
الكلاسيكي (١٦٢) .

وإذا تأملنا هذا ، وتذكرنا أول الأسس العامة للكلاسيكية ، بدا أن في
هذا المذهب شيئاً من التناقض الداخلي ، فإن النزعة العقلية الرياضية التي أرسى
دعائمها ديكارت ونيوتن كانت جديدة بأن تدفع الأدباء إلى نقد العادات والتقاليد ،
وإلى عدم قبول ما ليس منطقياً أو معقولاً منها .

ولقد كانت الكلاسيكية في أمريكا متوافقة مع نفسها من هذه الزاوية أكثر
من الكلاسيكية في أوروبا ، ففي أمريكا قال الكلاسيكيون : « علينا أن
نطرح جانباً كل التقاليد العمياء ، واللاعقلانية ، والخرافية ، والقائمة على التعصب ،
وعلى ألا نتسامح في نقدنا لتقاليد المسيحية أو الملكية المطلقة ، أو أي شيء

موروث ، وبمعنىنا على هذا النقد بعض القواعد التي لدينا ، فما دامت أحكام العلم هي هي ، علينا أن نبحث عن الكلبي ، أي المثل العليا والعادات التي هي ذاتها دائماً وفي كل مكان ، على الرغم من التنوع السطحي ، ومثلاً على ذلك ، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار عالمي الشرق والغرب معاً ، لنقرر ما لديها مما يشتركان به ، أحدهما مع الآخر ، فقد يكون ما هو وطني تحيزاً محضاً .

٤ - ليس معنى الإلحاح على سلطان العقل في الأدب الكلاسيكي أنه كانت تعوزه المماني العاطفية والعناصر الفردية ، إذ طالما حلت فيه العواطف تحليلية نفسياً دقيقاً ، يفوق أحياناً نظيره في العصر الرومانتيكي ، وكان فيه شعر وجداني فيه - على قلته - فيض من الشعور والاحساس ، ولكن العواطف والمشاعر الكلاسيكية كانت خاضعة للعقل الذي يمنحها من الجموح والجيشان ، فكانت الخواطر تمر بالعقل لتصفى وتهذب حتى تخرج منطقية هادئة غير مشوبة ، وليس للشاعر أو الكاتب أن يطلق العنان لمشاعره الفردية ، وله أن يسجل منها ما هو هام مشترك بين الناس ، وخير الكتب عند الكلاسيكيين هي التي يقرؤها كل امرئ فيرى فيها أفكاره ، حتى ليمتقد أنه كان يستطيع تأليفها وقد قال بوالو : « لا ينبغي أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورتها النبيلة » (٦٣) .

ولقد طالما حذر الكلاسيكيون من العواطف وعدوها مثار الشرور والأهواء ، وعدوا الخيال الذي تبتعثه العواطف بجانباً خادعاً في النفس يقود إلى الخطأ ، ومسرحية (فيدر) لجان راسين مثال واضح للعاطفة التي تدخل العقل فسيطر عليها بالتعليل والتحليل والتبرير ، وتظهر فيها العواطف على استحياء ، حتى وهي في أقصى حالات شبوها .

وتتلخص مسرحية فيدر التي تركها راسين في أن الشاب (هيبوليت) وقد انقطعت عنه أخبار والده الملك (تيزيه) ، وظن الكثيرون أنه قد توفي ، يعلن عن عزمه على البحث عن أبيه ، ويعلم لمريه (تيرامين) أنه سيودع زوجة أبيه (فيدر) التي تبغضه ، قبل رحيله ، وينصرف (هيبوليت) .

وهنا تظهر (فيدر) التي كانت في الحقيقة تعاني من حمى حبها المحرم (هيبوليت) ، وتقاضي من اضطراع تأنيب الضمير والرغبة ، وكانت تخفي هذا العذاب عمن كل من حولها ، ولكنها بعد توسلات وصيبتها وكأمة أسرارها (أولون) تستسلم وتعترف لها بحبها (هيبوليت) ، وبعد هذا الاعتراف لا تمنى إلا الموت ، ولكن حين تنتشر الأخبار حينئذ بأن الملك (تيزيه) قد مات توافق (فيدر) وصيبتها على أن تبقى حية ، وأن حبها بعد موت زوجها لم يعد شاذاً ، وأن واجبها أن تبقى لتقف محاربة من أجل الاعتراف بحق ابنها الصغير في ميراث العرش .

وقبل أن يتضح أن (تيزيه) لم يمت تكون كل الشخصيات قد كشفت عن أوجه كثيرة من حقيقتها تحت تأثير الخبر الكاذب إذ يكون (هيبوليت) قد تشجع فأفشى (لأريس) مكنون حبه وهي الفتاة التي اعتقلها أبوه لتأمر أهلها عليه .

لقد صرحت (فيدر) (هيبوليت) بحبها لأنها تعتقد أنه لم يجب أبداً ، وأنها يمكنها أن تتغلب عليه بحبالها وحبها المضطرم ، غير أن هيبوليت لا يستجيب لمأطفتها ، ويبقى مندهشاً من عنف ما تظهره من عاطفة وهو الذي كان يعتقد أنها تبغضه وتبعده عنها دائماً ، ولكنها تبين له أنها ، إنما كانت تتعاشاه لأنها تحبه ثم تعرض عليه السلطة في أثينا التي كان بمنوعاً منها لانهداره من أم أمازونية .

وفجأة يعلن عن هودة (تيزيه) إلى العصر فيتغلب الخوف وتأنيب الضمير على (فيدر) وتستعيد بوضوح مغاللاتها (هيبوليت) وتري أنها كانت حقاً ، وتمنى الموت للمرة الثانية ولكنها وهي في حيرتها تسمح (لألون) بأن تنهم (هيبوليت) من أجل أن تنقل شرفها ، ظانة أنه هو سيفضي لأبيه بما حدث ، وتطلي التهمة الكاذبة على الملك ، فيناشد (نبتون) إله البحر أن يعاقب ابنه ، الذي ينكر التهمة ويعترف بحبه (أريس) ، وقد ظن الملك أن ابنه يريد بهذا الاعتراف التمويه على أبيه ليبعد الاتهام عنه .

ويتلاشى تأنيب الضمير عند (فيدر) تحت وطأة الغيرة حين تسمع أن (هيبوليت) قد أعلن عن حبه لامرأة أخرى تصغرها سناً ، وتعبّر عن حنقها على (هيبوليت) في خطاب تنتقل فيه من الحق إلى الكبرياء ، ومن تأنيب الضمير إلى ادعاء إجرامي بأن يعاقب هيبوليت وأريس دون رحمة ، وتذكر جرمها وأن أباهما هو القاضي بين الأموات ، وأنه سيرتجف عند سماعه بجرائم ابنته فتتأكد أنها ستعرم الراحة الأبدية .

وتشرب السم ، بعد أن كانت وصيفتها (أوفون) قد أغرقت نفسها في البحر ، ويعرف الأب براءة ابنه ، ولكن حين يرفع يديه يدعو (نبتون) ألا يستجيب إلى دعوته الأولى يكون نفي ابنه قد بلغه ، فقد قتلت (هيبوليت) خيوله التي هاجها وحش هائل أرسله إله البحر استجابة لدعوة أبيه ، ولا يجد الأب بعد ذلك إلا الدموع وإلا نشدان السلوى بالتكفير عن فعلته برد شرف ابنه وأمجاده إليه ، وبرعاية (أريس) التي أحبها (هيبوليت) (٦٤) .

هـ - أشاد الأدب الكلاسيكي بالغاية الخلقية للأدب ، فالملمحة يجب أن تكون غايتها إصلاح العادات ، والشعر يجب أن يكون خلقياً ، يلقي الفضائل الدينية والاجتماعية ، والمسرح كذلك ، وويل لمن يجلو الرذيلة في صورة حسنة أو يقتصر لها ، وإذا قام صراع بين الخير والشر ، أو بين العاطفة والواجب انتصر الخير والواجب ، لأن الإرادة تسود جميع المواقف ، يقول راسين عن مسرحيته فيدر : « لم أجل أمام العيون في هذه المسرحية شهوات النفوس إلا لأبتين كل ما ينتج عنها من اضطراب » وقد صورت الرذيلة في كل أحوالها في صورة ذات أصباغ تبرز قيمتها ، وتجعلها بغيضة إلى الناس ، وهذه هي الغاية التي يجب أن يرمي إليها كل إنسان يعمل للجمهور ، وكانت هذه الغاية المهدف الأول لشعراء المسرحيات القدامى ، وكان مسرحهم مدرسة للفضيلة لا نقل عن مدارس الفلاسفة (٦٥) .

٦ - يستتبع ما سلف أن السمو المنشود عن الكلاسيكيين يتمثل في صراع

قوي بين الإرادة والمأطفة حيث تنتصر الإرادة بعد جهاد شاق في سبيل مبادئ الشرف والواجب^(٦٦).

٧ - يرى الأدب الكلاسيكي أن عصر الأدب الذهبي يتمثل في الآداب اليونانية والرومانية التي بلغت أقصى ما يمكن أن يقدر لعبقرية الإنسانية في نتاجها الأدبي ، ولم يبق لمن بعدهم إلا تقليدهم والجري وراءهم ، ولا يس هذا التقليد شيئاً من مكانة الأديب إذ الطبيعة الإنسانية هي هي في كل العصور وعندهم أن « الذوق الكلاسيكي لباريس مطابق لذوق أثينا » ، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثير بما أسال دموع الشعب في أثينا ، ولذلك كان الأدب الكلاسيكي في جلته تقليداً للآداب اليونانية والرومانية ، في موضوعاته وكثير من معانيه ، وعند الكلاسيكيين أن ذلك الأدب إذا كان قد قال ما لم يفهمه الناس في عهده فأدب الكلاسيكيين يردد ما يعرفه الناس جميعاً ، حتى ما يخص الأخلاق الحميدة كان القديم عندهم خيراً من الحديث . « فكل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها ، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون^(٦٧) » .

٨ - لا يصف الأدب الكلاسيكي الطبيعة قصداً لذاتها ، بل لإحلال الحادثة التي يسوقها في القصة أو المسرحية محلها ، ثم إن وصفه في جلته عام لا يراعى فيه الطابع المكاني والخصائص الموضوعية^(٦٨) .

٩ - الأدب الكلاسيكي موضوعي في جلته ، ولا تظهر فيه إلا الجوانب الملهمة العامة ويرجع ذلك إلى طبع الكلاسيكي الهادئ المعقول^(٦٩) .

١٠ - يحترم أسلوب الأدب الكلاسيكي القواعد والأصول ، سواء أكان ذلك على مستوى نسيج العبارة حيث يلتزم بقواعد اللغة والنحو ، أم على مستوى بناء العمل الفني كله ، حيث يخضع لقواعد المجلس الأدبي الذي يختاره الكاتب أو الشاعر ، قال (أ . و . شليجل) « إن الفن الكلاسيكي يعكس عالماً خاضعاً لنظام جميل^(٧٠) » .

الرومانتيكية

Romanticism

عوامل ظهورها وازدهارها :

نعرف أن الكلاسيكية قدمت نتائجها في ظل مجتمع ارسطراطي مستقر ، وكان هذا المجتمع ذا أثر في خصائص الكلاسيكية ، ولكن منذ القرن الثامن عشر حدثت حركات في أوربة ، كل منها تكلل الأخرى ، لتؤدي معاً إلى زلزلة الطبقة الأرستقراطية ، ونشوء طبقة اجتماعية جديدة .

فعلى أثر بنسخ لويس الرابع عشر ، ونفقات حروبه الطويلة ، وشيوع البؤس في فرنسا ، شغل الكتاب ، أمثال هولباخ ، وديدرو ، وفولتير ، ود الامبير ، بمعالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية وتحركوا الأدب كفن جميل ، وأهم ما أسفرت عنه كتاباتهم الثورة الفرنسية ، التي كانت سبباً في أن أصبحت الرومانتيكية مذهباً أدبياً ، لا تأرها المؤالة والمبهجة جميعاً (٧١) .

ساعد على ظهور الرومانسية وتحديد خصائصها وجود الطبقة البرجوازية التي نشأت في القرن الثامن عشر ، بتطلعاتها وتوسطها ، ومعنى هذا انه قد وُجد الجمهور الجديد المظلوم ، فبعد أن كان الأدب يهتم بالقضايا الانسانية ، ومن وجهة نظر الطبقة الارستقراطية التي يعيش هذا الادب في ظلها عالة عليها ، أصبح الادب يناصر الطبقة الجديدة أو الجمهور الجديد ، وبهذا اتجه الأدب اتجاهاً شعبياً في الموضوعات والأشخاص ومشاعر الأفراد ، وأصبح يعبر عن الآلام العامة للطبقة المتوسطة .

قال خادمٌ لسيدته ساخرًا في إحدى المسرحيات : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الميزات ؟ لم تفعل سوى أنك تفضلت على هذا العالم ميلادك » (٧٢) .

وقد أدت نكسة الثورة الفرنسية إلى خيبة الآمال المعقودة عليها في أوربية كلها ، وبعد أن كان يقال في إبان الثورة : « إن باريس هي عاصمة العالم ، عاد الأدباء في كل موطن يستوحون التراث الوطني والأدب القديم ، ويعتدون بأنفسهم وبتراثهم القومي » .

تعددت الرحلات والاسفار في أوربية قبل الرومانسية ، وقد جعلهم ذلك يؤمنون بالنسبية في الآداب والفنون ، فانهم وازنوا بين العادات والمبادئ والفلسفات والديانات ، وخرجوا بأنه ليس هناك من أفكار عامة يتفق عليها الناس جميعاً دون اختلاف (٧٣) ومن الاسفار التي كان لها أثر في الرومانسية بفرنسا نفي مدام دي ستيل ، التي نفاها نابليون إلى ألمانيا ، ونفي شاتوبريان إلى إنجلترا ، وقد تأثر المنفيون بروح الشكوى والتشاؤم الرومانسي ، ونقلوا معهم لدى هودتهم إلى الوطن ما وجدوه من اتجاهات رومانسية في الادب الألماني والانجليزي (٧٤) .

أهم خصائصها :

١ - يرى عديد من الدارسين والنقاد أن من الصعب ، بل من المستحيل ، تعريف الرومانسية ، ومنهم من يرى أن مفهومها يختلف ويتمدد باختلاف الرومانسيين وتمددهم ، بل منهم من يصف من يحاول تعريفها بالجنون (٧٥) .

٢ - يقرر بعض النقاد أن الأدب الرومانسي شخصي فردي (٧٦) ، ولكن عند التحقيق نرى أن ذاتية الأديب الرومانسي تشف عن إنسانية عامة ، يقول ويتمان :

« بنفسي أحفل ، ونفسي أغنى
وما ألبسه ستلبسه أنت » (٧٧)

ويقول فكتور هوجو : « تسألني لماذا أتحدث عنك وعن الناس ؟ عجباً ! لقد كنت أرى أنني أتحدث عنكم جميعاً ، حينما أتحدث عن نفسي » .
 ٣ - المذهب الرومانسي لا يحاري العقل ، ولا يخضع لأحكامه ، بل يتوج العاطفة والشعور ، ويرى القلب منبع الإلهام ، والهادي الذي لا يخطئ ، ففيه الشعور والضمير .

يقول « ألفريد دي موسيه » - معارضاً « بوالو » الكلاسيكي - « أول مسألة هي ألا ألقى بالآ إلى العقل » وينصح صديقاً له أن « أقرع باب القلب » ففيه وحدة العبقرية ، وفيه الرحمة والعذاب والحب » ، وهجا أخدم العقل بقوله : « منبع الأخطاء الذي لا يفيض ، والسم الذي يفسد مشاعرنا نحو الطبيعة » ويقتل الحقيقة التي منبعها القلب ، أيها العقل ، إنما أنت فتنة ، قد يعجب بك الناس ، ولكن قلما يحبونك ، إنك لا تؤثر فينا إلا بما يوحى به القلب » (٧٨) .

٤ - البحث عن الحقيقة غاية الكلاسيكي ، أما الرومانسي فغايتة البحث عن مواطن الجمال ، يقول « ألفريد دي موسيه » : « لا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال بدون حقيقة » ، وهم يتغنون بحمال النفوس ، عظيمة كانت أو وضعية ، وتفيض دموعهم لضحايا المجتمع ، منادين بإنصافهم ، مشيدين بالبساطة ضد الأرستقراطية (٧٩) .

٥ - يتغنى الرومانسي بحمال الطبيعة ويمزي بها الناس عن آلام الحياة ، ويمجد الألم « ويتغنى بحمال الأطلال ، وقد طرد الرومانسيون من الطبيعة ما ملأها به الإغريق من كائنات خرافية ، إذ كانوا يجعلون لكل مظهر من مظاهرها إلهاً ، ولكن الرومانسيين أعادوا إلى الطبيعة صمتها الأبدي ، فأصبحت معبداً لله (٨٠) » .

على أن هناك أقلية رومانسية ضاقت ذرعاً بالطبيعة التي لا تأبه للإنسان ولا تتأثر بشعوره ، ومن هؤلاء من بالغ في الحقد على الطبيعة كما بالغ الآخرون في تمجيدها (٨١) .

٦ - الرومانسية مذهب وقده الاحساس ، مما أدى إلى حيرة النقاد في التمييز بين التصوف والتهتك في أدبهم^(٨٢) .

٧ - شاع القطوب أو العبوس في كثير من الأدب الرومانسي ، نتيجة للهوة الكبيرة بين أحلامهم التي تصور عوالم مثالية يلمسونها ، وبين الواقع الأليم من حولهم^(٨٣) .

٨ - السموّ المشوّد عندهم نشدان عالم مثالي يتخيلونه ، وكانوا يرون المرء يولد فاضلاً ، ما لم تفسده المدنية ، وهذا الإدراك للفضيلة كان الوسيلة للهروب بخيالهم من قيود المجتمع ، فعاشوا في العصر القديم الذي وصفه هوميروس ، حيث كان الملوك يعرفون عدد ما عندهم مسن أبقار وضأن وماعز ، وحيث كانوا يصنعون بأيديهم طعامهم وحيث كانت الملكة « أريثيه » تلمس ثياب زوجها ، والأميرة « نوزيكا » تغسل ثياب أهلها على شاطئ النهر .

وأعجب الرومانسيون كذلك بالرجل المستوحش في الأكواخ والأدغال وبالهنود الحمر .

ومما يؤكد نظرهم إلى فساد المدنية ، وإلى نقاء المجتمعات البدائية الأولى قصة الأوربي مع (يوريكو) بنت الطبيعة الجميلة ، التي رآها الأوربي في إحدى الجزر النائية ، بعد أن تحطمت سفيلته ، ولم ينجُ سواه ، فقامت على رعايته ، وأحبته وأحبها ، ولكن حينما أتبعته له فرصة أن ينجوها وب نفسه أراد أن يبيعها لتجار الرقيق ، ولم يعبأ بدمعها ، ولم يبال أنها حملت منه^(٨٤) .

٩ - من الرومانسيين من آمن بأن الانسانية تسير قدماً ، فأحلوا مثلهم الأعلى في المستقبل لا في الماضي ، وتحرروا من نير الآداب القديمة وقواعدها وموضوعاتها ، وقدسوا حرية الفنان ، وإن لم يحرقوا هذه الآداب ، بل ظلت موضع استيحاء واستلهم ، مما سمح لهم بأن يجددوا^(٨٥) .

١٠ - واضح من السمتين السالفتين أن المستقبل وحده لم يكن ملاذ الرومانسيين جميعاً ، وخاصة المتشائمين منهم ، فقد لاذ بعضهم بالماضي ، وقد

لنونا هذا الماضي بالوان ليست له ، تتفق مع أذواقهم وعواطفهم وذلك ظاهر في قصصهم ومسرحياتهم التاريخية ، على أن المتفائلين والمتشائمين جميعاً يهربون من الحاضر ، ويسمى هروبهم هذا بالاغتراب الزمني .

١١ - بجانب الاغتراب الزمني - في الماضي أو المستقبل - كان ثمة اغتراب مكاني ، وهو لا يقل عن سابقه خطراً في الادب الرومانسي ، ففيه يصور الاديب البيئة التي يقيم بها ، ويضفي عليها مثالية ، في نوع من الهجرة الروحية إلى الشرق عامة ، وشرق د ألفت لينة وليلة ، خاصة (٨٦) .

١٢ - دارت البحوث الفلسفية حول التساؤل : ما الجمال ؟ وما مقاييسه ؟ فلم يعودوا يرونه انعكاساً للحقيقة كما كان الكلاسيكيون يرونه ، وأصبح مرده الذوق ، فهو فردي ، وتلشئه القرينة الفنية وهو نسبي غير مطلق (٨٧) .

١٣ - يرفض الرومانسيون المفردات الشعرية ، فلا يرون أن ثمة طبقة بين الالفاظ ، كما يرفضون اللغة المزخرفة ، ويريدون لغة الحياة (٨٨) ومن آثار هذا أن تحولت لغة المسرح من الشعر إلى النثر .

١٤ - دعوا إلى طرح الوحدات الثلاث في المسرح .

١٥ - مهدت الرومانسية للواقعية حين نهبت إلى فساد الواقع وإيلامه ، ودعت إلى نشدان عوالم مثالية يعيش فيها الاديب بخياله ، وكذلك مهدت الرومانسية للرمزية من ناحية تقديس العواطف وأهواء النفس ، وجمود سلطان العقل .

١٦ - لم يقف تأثير الرومانسية عند حدود الآداب الاوربية بل تجاوزها إلى الادب العربي في العصر الحديث ، فقد كان بعض الرومانتيكيين مثار إعجاب لدى كتاب العربية حتى اليوم ، ومنهم روسو ، وهوجو ، ولامرتين ، وشاوبريان ، وفلوبير ، وشيلي ، وكيثس ، ولقد تأثر بهم نقاد مدرسة الديوان - العقاد وشكري والمازني - وشعراء مجلة أبولوا مثل أبي شادي والشابي والصيرفي (٨٩) .

الواقعية

Realizm

عوامل ظهورها وازدهارها :

كان العقل محور الفترة الكلاسيكية الجديدة ، وكان الشعور محور الفترة الرومانسية ، ثم أضحت الحقائق محور الفترة الواقعية (١٩٠٠) .

وقد أسهمت عدة مؤلفات في تكوين الخلفية الفكرية للواقعية ، وأهم ما ظهر من ذلك ما كتبه دارون فيما سمي نظرية التطور ، وما قدمه هربرت سبلسر مما يعدونه فلسفة متكاملة على فكرة النشوء والارتقاء ، وما كتبه كارل ماركس من كتابات يسارية .

وهكذا فإن من عاشوا في المقدين السابع والثامن من القرن الماضي وجدوا في نظرية التطور مثلاً محدداً عنيفاً لذهنيتهم ، وشعر الناس فجأة أنهم مدعوون للتخلي عن الفكرة التي تمجد الجنس البشري ، وكان المفهوم بصورة واضحة أن الإنسان قد وُهبَ روحاً وقدرة على التفكير تميزه من الحيوانات الدنيا ، فجاءت النظرية لتفرض على الناس أسلافاً من القرود ، ومع أن المثقفين في أوربة وأمريكا قد ألفوا فكرة التطور في شكلها العام فإن تفسير التطور تفسيراً طبيعياً بحثاً أقلقهم قللاً بليفاً .

والمهم أن المفكرين بعامة قد أشربوا هذه الروح العلمية الجديدة ، وقد أخذ إيمان الرجل العادي بالعلم يتزايد ، كلما صادف في الصحف والمجلات والكتب عبارة « يقول العلم » بديلاً عصبياً لعبارة « يقول الله » ، ولم ترفض هذه « العلمية » المسيحية والتسامي فحسب ، بل رفضت كذلك تفسيرات الفلسفة النظامية ،

بما قدمت من فلسفة وضعية ، ومن أثمرهم في ذلك « أوجست كنت » ، وحصوله ذلك أن العامة قد وجدوا في العلم صرحاً شامخ البليان في أوربة وأمريكا ، حلّ عندم محل العقائد الدينية التقليدية ، ومحل الأحلام الرومانسية^(٩١) .

يُجانب هذا النشاط العلمي كان في الرومانسية تطرف ومغالاة في الاهتمام بالمواطن والشعور ، مما أدى إلى رد فعل طبيعي ، بالجنوح إلى عالم الحقائق ، الذي يتعامل معه الواقعيون .

كما أن الرومانسية كانت في بعض جوانبها تمهيداً للواقعية ، ومن ذلك تلبس الرومانسيين إلى فساد الواقع واهتمامهم باللون المحلي ، الذي كان حلقة وصل بين الرومانسية والواقعية ، ففي روايات وقصص قصيرة من هذا النوع يقع التأكيد على مسرح الحوادث : من مناظر طبيعية ، وجغرافيا بشرية ، وعادات وملابس وطرائق سلوك ، وتفكير ولهجات ، ومن ذلك أيضاً حدة الحواس عند الرومانسيين والواقعيين^(٩٢) .

أهم خصائصها :

١ - تسود الواقعية نظرة علمية إلى الحياة ، نظرة اجتماعية سيكلوجية ، محل النظرة الفنية التي ينظرها الرومانسي ، وتشمل النظرة الواقعية تجرداً بارداً ونكراناً للذات ، بدلاً من المشاعر الدافئة الشخصية ، والأسرار الذاتية والاعترافات التي كانت معروفة في الأدب الرومانسي .

٢ - تهتم الواقعية بالملاحظات الدقيقة ، والتفاصيل والحقائق ، وتهتم بالتفسير المادي للحياة ، بدلاً من الإلهام والخيال ، والأحلام والتفسير المثالي .

٣ - تنزع الواقعية نحو ما هو محدود ملموس ، بدلاً مما هو إيحائي غير محدد ، وتنطلق إلى ما هو مألوف بدلاً مما هو غريب ، وتهتم بالحياة اليومية ، مهما كانت مُمِلّة حقيرة ، بدلاً من الماضي بترائه وأساطيره الفنية ، وبدلاً من المستقبل واحتلاله المرجوة .

٤ - تعنى الواقعية بمعالجة الشخصيات العادية ، أو أسحق التي دون المستوى المادي ، بدلاً من الشخصيات الشاذة في الأدب الرومانسي^(٩٣) .

٥ - يختار الواقعيون شخصياتهم الأدبية إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) في آفاتها التي تهدد المجتمع بالانهيار ، وإما من العمال فيما يعانون من كحيف ، ويلشدون من إنصاف ، فهم يهاجمون الطبقة الوسطى ، التي دافع عنها الرومانسيون ، لأن هذه الطبقة بعد أن تولت الحكم ظهرت فيها آفات ، وقد صورها الواقعيون ليدقوا ناقوس الخطر لهم ، ويحددوا القيم الإنسانية ، بما يلائم الوضع الاجتماعي الجديد .

٦ - زاد « أميل زولا » مبدأ آخر على الواقعية ، هو أنه لا بد أن ينتهي الكاتب في قصصه إلى نتائج تؤديها العلوم ، وقد طبق مبدأه هذا في إحدى وثلاثين قصة طويلة ، متبعا تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات ، وقد انتهى في هذه القصص إلى نتائج كان علم الوراثة في عصره قد وصل إليها ، وهذا هو المبدأ الوحيد الذي يفرق بين المذهبين : الواقعية والطبيعية (٩٤) .

٧ - تتفق الواقعية الأوربية مع الواقعية الاشتراكية في أكثر النواحي الفنية ، وأهم الفروق بينها أن واقعية الأوربيين انتقادية ، تعنى بوصف التجربة كما هي ، حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه ، في حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه ، فتعنا لمنافذ التفاؤل ، حتى في أحلك المواقف ، وحتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف ، بعض الشيء .

٨ - عنيت الواقعية بالقصة والمسرحية وحدهما أول الأمر ، وبعد الحرب العالمية الأولى اتجه الواقعيون الاشتراكيون إلى الالتزام في الشعر برسالة اجتماعية كما هو الحال في النثر ، وكان صاحب هذه الدعوة « مايكوفسكي » شاعر الثورة الروسية (٩٥) .

٩ - من يمثلها في الغرب بلزاك ، وموباسان ، وهنري بك ، ومن يمثلها عندنا عبد الرحمن الشرقاوي ، وأبو المعاطي أبو النجا ، وعبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبد الصبور في بعض نتاجهم .

الرمزية

Symbolism

عوامل ظهورها وازدهارها :

صاحب الحركة العلمية في القرن التاسع عشر تقدم البحوث النفسية، وخاصة دراسة اللاشعور ، فقد ترجم إلى الفرنسية سنة ١٨٧٧ كتاب هارتمن الألماني « فلسفة اللاوعي » ، وجاء فرويد فجعل اللاوعي هو المسيطر علينا .

وقد رأى بعض المفكرين أن العلم قد أخفق في إشباع رغبة الإنسان في معرفة المناطق المجهولة ، التي لا تستطيع وسائل الوصول إليها ، وفي تحقيق السعادة الروحية للإنسان ، بل أخفق كذلك في تحقيق السعادة المادية إن صح هذا التعبير (١٩٦) ، ذلك أن التقدم الهائل في اختراع الآلات ساعد على التحول الصناعي الذي أوجد طبقة العمال وأدى إلى تضخمها ، ولكنه لم يلبث أن أفزعها وأفزع الحرفيين ، فدعوا إلى تخطيم الآلة ، وعم السخط المجلدا في الربيع الأخير من القرن التاسع عشر ، وقد أدى هذا إلى ضروب من الإباحية والاستهتار وإدمان المخدرات طلباً للحياة في جو مصطنع من الخيال ، يلسون فيه الآلام .

وقد أدى هذا إلى خلق حالة تنزع إلى التحرر من الواقع الملموس ، وإلى الثورة على الفلسفة الوضعية ، التي حصرت نفسها في العالم الحسي ، ولم تؤمن بما وراءه ، كما دعا إلى الثورة على المذاهب الأدبية التي تأثرت بهذه الفلسفة الوضعية (الواقعية والطبيعية والبرفاسية) ، ونشأت حاجة إلى أدب يشور على أدب الواقع والعالم

المحسوس الذي تزعمت الثقة به لتزعزع الثقة بالعلم التجريبي ، وكان المذهب الملتشود هو المذهب الرمزي .

وقد استقر هذا المذهب في أوربة منذ عام ١٨٨٠ وهو أم مذهب في الشعر الفئائي بعد الرومانسية ، وقد ترك آثاراً في الشعر العالمي حتى الآن وقد أسهمت فلسفة « كانت » في وضع الدعامة الفلسفية لهذا المذهب (١٧) .

خصائص الرمزية :

١ - الرمز هنا معناه الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة ، التي لا تقوى على أدائها ألفاظ اللغة في دلالتها الوضعية .

٢ - الشعر الرمزي ذاتي ، لا بالمعنى الرومانسي العاطفي ، بل بالمعنى الفلسفي ، أي البحث في أطواء النفس المستعصية على الدلالة اللغوية .

٣ - يتجه الرمزيون بأديهم إلى الصفوة من الناس ، ولا يحفلون بسواد الشعب (١٨) .

٤ - من حيث الموضوعات ، يرون أن الواقع لا يصلح شعراً ولا فناً ، ويعبرون عن عالم مثالي ، كان في نظرهم هو العالم الحق ، ويرون - متأثرين في هذا بنظرية المثل الأفلاطونية - أن الدنيا التي نراها ونسمعها ونذوقها ، ونسميها بالعالم الواقعي ، ليست غير تشويه للعالم الحقيقي ، الذي نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب ، وقد نصح ستيفان مالرميه زعيم الرمزية بأن يبتعد الشاعر عن الواقع ، لأنه حقير ، ورأى أن مثل الواقع مثل رماد لفافة التبغ ، وأن المدخن يطرح رماد اللفافة لتزداد بذلك اشتعالاً ، وليتاح للدخان أن يتصاعد منها ، وقد طبع هذا الرمزية بطابع صوفي ، وإن كان هذا لا يعني أنه طابع أخلاقي (١٩) .

٥ - ليست اللغة عند الرمزيين لنقل المعاني المحددة ، أو الصور المرسومة الأبعاد بل للإيحاء ، فالأدب عندهم لتوليد المشاركة الوجدانية ، لا لنقل المعاني والصور ، ويرون أن نقل الحالة الوجدانية لا يتم بأسلوب واضح محدود المعاني ، بل بأسلوب مبهم ، لأن الواقع النفسي الذي ينقله مبهم غير محدد .

وإذا كان العالم النفسي الذي ينظرون إليه غير واضح المعالم في أذهانهم ، فلا غرابة أن جاء أديهم المعبر عنه مغشى بضباب الإيهام .

ولقد دعوا إلى الإيهام لهذا ، ولما للإيهام من جمال ، قال (بول فاليري) — أكبر تلاميذ مالرميه — إن « المعاني الحسبة كالعينين الجيلتين قلعان من وراء النقاب » وقال (بودلير) — أكبر شعرائهم — : « شيان يتطلبها الشعر : مقدار من التنسيق والتأليف ، ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ... والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى ، بدلاً من عرضه بصورة مبرقة ، وبالإفراط في التعبير عن المعنى يتحول الشعر إلى نثر » .

على أن منهم من كان — برغم هذا — يرفض تلك التعبيرات الشاقة المفرقة في الغموض (١٠٠) .

٦ — يرى الرمزيون — نتيجة لما سلف — أن ألفاظ اللغة نوعان : نوع يلزم المعنى الموضوع له ، وهذه ألفاظ لا شأن لهم بها ، ونوع يستعمل ليخلق في نفوس الآخرين جواً نفسياً مشابهاً لحالة واضعها ، فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، وهذه هي الألفاظ التي يستخدمونها .

٧ — من وسائلهم الفنية ما يعرف بتراسل الحواس ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المسموعات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ، لتوليد إحساسات تعني اللغة الشعرية ، ذلك أن الحواس المختلفة تستطيع أن تولد وقعا نفسياً موحداً .

وفي قصيدة للشاعر الرمزي « رامبو » تسمى قصيدة الحروف الصامتة ، يقدم نظرية للسمع الملون ، فالحرف A في نظره يوحى باللون الأسود في بريق أجنحة الذباب الذي يتعملل أمرباً حول الأقذار النتنة في خليج الظل (III) والحرف B يوحى له بطهارة الدخان وثلوج القمم ، والملوك البيض ، كما يوحى الحرف (i) بالدم الأحمر ، وضحكة الشفاء الجميلة في غضبتها وسكرتها (II) . وجاء غير رامبو من ألبس الحروف ألواناً مختلفة .

٨ - ربط بعضهم بين الألوان ومدلولات معينة ، فالأحمر إجمالاً في شعر رامبو يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والدم ، والمبدأ ، والحب ، وقد يرمز إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير (١١) وهكذا .

٩ - لتحقيق الإيحاء قربوا بين الشعر والموسيقى ، بقدر ما باعدوا بينه وبين النحت والتصوير ، وقد تأثروا في اتجاههم هذا بالموسيقى الشير (فاجنر) . وسبيلهم إلى ذلك ترتيب الكلمات على نحو يحقق إيحاءً خاصاً ، ولا اعتبار للافصاح عن المعاني ، وثاروا على قواعد اللغة القديمة ، بل سموا إلى خلق ألفاظ جديدة ، وقدروا قيمة الكلمات بموسيقاها .

١٠ - هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، لتساير موسيقاه دقات الشعور ، فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية ، وإلى الشعر المتحرر من الوزن والقافية ، وفي داخل القصيدة الواحدة تنوع موسيقا الوزن على حسب تنوع المشاعر وخليجات النفس ، ورأوا أن تطابق الشعور مع الموسيقا هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق ، وأن الوزن التقليدي يخل بهذه الوحدة .

١١ - هم يولعون بتقريب الصفات المتباعدة ، رغبة في الإيحاء ، وتطبيقاً لفكرتهم في تراسل الحواس ، فعندهم يكون السكون مقمرأ ، والضوء باكياً ، والقمر شرساً ، والشمس مرة المذاق ، ويدعون إلى وضع كل تعبير في موضعه بحيث يكون مُشعراً موحياً بالألوان من الإيحاءات النفسية .

١٢ - نجح المذهب الرمزي في الشعر ، أما في المسرح والقصة فكان تجاهه ضئيلاً محدوداً .

١٣ - أشهر شعرائهم بودلير ، ومالرميه ، ورامبو ، وكان نتائجهم بوجه عام قليلاً ، حتى لقد اشتهروا بأنهم ذوو الكتاب الواحد ، وذلك لأنهم ضيقوا على أنفسهم دائرة الموضوعات الشعرية ، واعتبروا أنفسهم وحدهم هي اليلبوع الشعري ، هذا إلى ما أحاطوا به أنفسهم من قيود ، جعلت إنتاج الشعر صعباً عزيز المثال (١٠١) أما المسرح فأشهر كتابهم فيه أبسن الدرويجي ، وكافكا التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية وماتزلنك البلجيكي .

القسم الثاني

في نقد الشعر والمسرح والقصص

النقد بين المعايير والذوق

النقد الأدبي وجهة نظر ، تنهض على دعامتين اثنتين : المعايير النقدية ، والذوق الأدبي ، ولا بد أن تكون مفهوم هاتين الدعامتين ، قبل أن نبدأ رحلتنا مع بيئات نقد الشعر .

المعايير النقدية :

المعايير النقدية مصطلح عام ، غير محدد الدلالة ، إذ فيه تعميم مقصود بحيث يشمل أكبر طائفة من الاتجاهات النقدية المختلفة ، التي تتفق في أنها معايير نقدية . ولا نريد أن نصور الأمر على أنه متاهة يضل سالكها ، لأننا نستطيع أن نكتبن أن ثمة اتجاهين اثنين هامين في اعتماد معايير النقد ، اتجاه منها يؤثر - في الأغلب الأعم - أن يدخل بنا إلى العناصر الداخلية للأدب ، فهو ينقد هذه العناصر في ظل مشكل أعلى لكل عنصر منها ، أما الاتجاه الثاني فهو يخرج بالنص إلى حياتنا حيث ينقد في ضوء من العلوم والمعارف الخارجية .

ولقد درس طلابنا وطالباتنا صور التشبيه والاستعارة والكناية ، وعرفوا العناصر الشعرية من عاطفة وفكرة ، وصورة وخيال ، ولغة وموسيقى ، وأمتوا بفنون الشعر الكبرى وفنونه الصغرى ، وما لكل فن منها من خصائص ومعايير ينقد على أساسها ، ولقد درسوا كذلك فنون النثر المختلفة ، وتبينوا كيف تتألف الخطبة والحديث الإذاعي ومم تتكون الرسالة والمقال ، وكيف تبني القصة والمسرحية .

عرف طلابنا طرفاً من ذلك كله ، وواضح أن هذا كله يعرض لنقد الأدب من داخله بتعليقه إلى عناصره المختلفة لنقدتها في ظل ما ينبغي أن يتحقق لكل عنصر من أسباب الكمال الفني ، ثم بإعادة تركيب العناصر ، والنظر إليها مجتمعة في ظل ما ينبغي للعمل الفني من وحدة واتساق .

والمعايير النقدية التي تساعد الناقد في العمليات النقدية السالفة هي من معايير الاتجاه الأول ، الذي يدخل بنا إلى العوالم الداخلية للعمل الأدبي ، ولا تكاد تخرج بنا عن حدود هذه العوالم .

ومن المؤكد أن كل الحصاد النقدي الذي خلفه العرب حتى العصر الحديث من هذا الاتجاه ، وانظر مثلاً من المؤلفات الحديثة « أسس النقد الأدبي عند العرب » لأستاذنا الدكتور أحمد أحمد بدوي^(١٠٢) ، فإنك تجد صفحاته التي تناهز السبعمائة تعرض لمقاييس نقد الأدب ، وكلها تنقده من الداخل ، ففي نقد الشعر يعرض الكتاب لتعريفه ، وللمؤثرات فيه ، ولفنونه ، ولتحقيق النص الشعري ، ولبناء القصيدة ، ولللفظ والمعنى ، ومقاييس نقد كل منها ، وللعاطفة والخيال ، ولعمود الشعر ، ولتقويم الشعراء ، وفي نقد النثر يتحدث الكتاب عن أنواع النثر ، والنثر المثالي عند العرب وبعض المحسنات والمعاني ، وهكذا .

وإن شئت فنأخذ من الكتب القديمة « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر^(١٠٣) ، فإنك تجده يدير فصوله على معالجة تعريف الشعر ، ونعت لفظه ووزنه وقوافيه ، ونعت معانيه وفنونه الصغرى من مدح وهجاء ، ورثاء ووصف ونسيب ، ثم يعرض لمعاني الشعر وأنواعها واثتلاف اللفظ والمعنى ، واثتلاف المعنى والوزن ، واثتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت ، ثم عقب ذلك ، وخلال ذلك يتناول أبواباً من المعاني والبديع والبيان ، ليبين متى تستحسن ومتى تستهجن من الشاعر . . وهكذا لا يخرج بنا الكتاب عن العناصر الداخلية للشعر .

ومن المعلوم أن هذه المعايير لم تهبط على النقاد من السماء ، ولم تتفجر بها الأرض من تحتهم ، ولكنها استنبطت استنباطاً من روائع الأعمال الأدبية ، بتأملها

وتحليلها ، وبالموازنة بينها ، واستخلاص المعام من خصائصها ، ثم اتخاذ ما يراه النقاد صالحاً منها معايير يطبقونها على ما يستحدث بعدها من أدب .

هذا هو الاتجاه الذي غلب على النشاط النقدي العربي في كل عصوره السالفة وامتد حتى شمل جانباً كبيراً من النشاط النقدي عندنا في العصر الحديث .

أما الاتجاه الثاني لمعايير النقد الأدبي فتبدأ ببيانها بالوقوف أمام عبارة ستانلي هايمن مدرّس الأدب والأدب الشعبي في أمريكا ، حين قال في تعريفه النقد الأدبي الحديث : « إنه استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ، ولضروب المعرفة — غير الأدبية أيضاً — في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب » (١٠٤) .

ويمثل ستانلي هايمن للتقنيات غير الأدبية بعملية التداعي في التحليل النفسي ، كما يمثل لضروب المعرفة غير الأدبية بما نعلمه عن المجتمعات ابتداءً بالطبوس الشعائرية عند البدائيين ، وانتهاءً بطبيعة المجتمع الرأسمالي ، فمثل هذه التقنيات والمعارف مع أنها غير أدبية يفضي إلى دراسة دقيقة ، وإلى نقطة مستفيضة ، ويسلّط على النص أضواء قوية ، مما يجعل العملية النقدية أشبه بتحليل الأشياء تحت المجهر (١٠٥) .

ويرى هايمن أن سر تعريفه السابق للنقد الحديث إنما يكن في كلمة « منظم » لأن أكثر هذه التقنيات والمعارف لم يكن مجهولاً في النقد القديم ، ولكنه كان يستعمل بطريقة عفوية عارضة ، ولم تكن العلوم ذات الأثر في النقد قد تطورت بعد تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً ، ولا كانت هذه العلوم زاخرة بالمعرفة لتؤدي إلى النقد يدأ بيضاء (١٠٦) .

ففي العصر الحديث أصبحت للنقد صلة منظمة ووثيقة بالعلوم الإنسانية ، التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلم اللغة ، والاجتماع ، وعلم النفس ، ولارتباط النقد بالعلوم الإنسانية ، تقدّم النقد بتقدمها وإفادته منها ومحاكاته لمناهجها (١٠٧) .

وربما بالغ بعض النقاد في الاستفادة من العلوم الإنسانية حتى خرجوا

بالعملية النقدية عن حدودها المعقولة وأدخلوها بمبالغتهم هذه في حدود العلوم التي استعانوا بها ، وربما كانت عند بعض النقاد توجس من استخدام العلوم المختلفة وتسليطها بتعمد وتنظيم على الأدب ، حتى لقد كتب فلوير (١٨٦٩) إلى جورج صاند يقول لها : « كان الناقدون في زمن (لاهارب) مخويين ، وفي أيام (سنت بيغ) وأيام (تين) مؤرخين فني يصبحون فنانين حقاً وصدقاً » (١٠٨) ، وإن كنا لا نشك في أن كلا من سنت بيغ وتين قد أسدى إلى النقد يداً بيضاء ، وعبارة فلوير السالفة تذكرنا بعبارة مماثلة للجاحظ حين قال « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخصش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب » (١٠٩) .

ومؤدى كلام فلوير والجاحظ جميعاً أن المعايير النقدية التي ينصب النقاد منها ميزاناً للأعمال الأدبية لا بد أن تتأثر تأثراً مباشراً بثقافته العامة والخاصة سواء أأراد الناقد أم لم يرد ، وشعر أم لم يشعر ، فثقافة الناقد عنصر بارز من العناصر التي تتألف منها شخصيته ، وربما أدى ذلك إلى نتيجة خطيرة هي ألا يكون هناك « معيار للمعايير النقدية » ، على أننا لا نريد أن نضيق على النقاد بالحديث عن « معيار المعايير » هذا ، لأننا نرى أنه لا بد أن يكون مرناً شمولياً بشرط ألا تؤدي مرونته وشموليته إلى فوضى فيدخل علينا كل ذي علم بعلمه ، ويسلط أضواء علمه على الأدب ، ثم يسمي فعله هذا نقداً .

واعتقد أن « معيار المعايير » الذي يمثل جوهر النقد الأدبي هو « الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي وتمييزها بما سواها من طريق الشرح والتعليل » ، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها ، (١١٠) .

فكل نشاط فكري يستهدف هذا الهدف ويتغيا هذه الغاية هو نشاط نقدي ، سواء أكان هذا النشاط في ظل الفلسفة أم في ظل علم الاجتماع أو علم

النفس أو التاريخ .. أو غير ذلك من العلوم الإنسانية ، وكل نشاط فكري لا يهدف إلى هذا الهدف ليس عملاً نقدياً ، مهما بدا في ظاهره قريب الصلة بالنقد الأدبي . فالمهم أن تكون المعايير وسيلة فعالة للنفاذ إلى أسرار الجمال في العمل الأدبي ، وإلى خصائص النضج الفني فيه ، فكل معيار يحقق هذه الغايات إسهام في تراء العملية النقدية ، وإلا فهو نشاط فكري ، قد يزيد معلوماتنا أو يحدد علمنا بها ولكنه لا يكون من النقد الأدبي في شيء .

وإذا كان النقد الحديث يستمد معايير من العلوم الانسانية المختلفة فهل يعني ذلك أن النقد قد صار علماً ، أو أنه في الطريق إلى ذلك ؟

إن مما يطبع النقد الحديث تطوره ليكون علماً ، أما في المستقبل الذي يمكن التمكن به أو الحكم عليه فالنقد لن يصبح علماً ، ولكننا فقط نتوقع منه أن يزداد تدرجاً في الاتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام لمعالجة الأعمال الأدبية ، بحيث تكون هذه المنهجية الشكلية وهذا النظام قابليين للنقل والاحتذاء موضوعياً ، كأي تجربة عملية يمكن لأي شخص في أي زمان وفي أي مكان أن يحاكيها ويختبرها ما دام يستطيع القيام بالممارسة الضرورية ، وسيظل الفارق بين العملية النقدية والتجربة العلمية قائماً ، ما دامت هناك مصطلحات مثل « تقويم » العمل الأدبي ، أو « تذوقه » ، فيستطيع الأحمق والجلف إذا توفر لديها الكفاية الأولية أن يصل إلى النتائج التي توصل إليها بويل لو أنها أعاد تجارب هذا العالم ، ولكن هل يستطيع الأحمق والجلف أن يقفا وقفة كبار النقاد من الأعمال الأدبية وأن يدركا أسرار روعتها وخلودها ؟ إن ثمة حساسية خاصة يتفرد بها الناقد وتموت بموته (١١) ، هذا أولاً .

وثانياً لكل عمل أدبي — فاضح — شخصية يختلف بها عن سائر الأعمال الأدبية ولهذا فإن المعايير العامة التي تطبق على عملين مختلفين لا بد أن تختلف بما يلائم العمل المنقود ، إلا إذا طبقت في غياب وبرود كما تطبق القوالب الجامدة ، وذلك يعطي عطاءً نقدياً تافه القيمة ، إن كانت له قيمة على الإطلاق .

إن المعايير النقدية تحاول أن ترى كل عمل أدبيّ جديداً استمراراً للخصائص الفنية والتقاليد الأدبية ، التي ظهرت من نتاج مشاهير الأدباء ، والتي حفظها تاريخ الأدب القومي أو الآداب العالمية ، وكأن هذه المعايير تريد للنقد أن يكون علماً ، له قوانينه وضوابطه ، التي يلتزم بها الأديب والناقد على السواء .

ولكن النقد لا ينهض على هذه الدعامة وحدها ، دعامة المعايير النقدية ، فثمة دعامة أخرى أشرت إليها في صدر هذا الحديث وهي الذوق الأدبي ، فهي بدورها تحاول أن ترى في كل عمل أدبي جديد تفرداً وتميزاً ، في بعض خصائص الفنية ، أو فيها كلها إذا أمكن ذلك ، عما نعرف في التقاليد الأدبية ، وعما نألف لدى مشاهير الأدباء ، وكأن هذه الدعامة تريد للنقد الأدبي أن يكون فناً يخضع لذوق الناقد ، وما يقوم به من عملية استكشاف لكل جمال فني جديد .

والحق أن النقد الأدبي يقع في مكان ما بين العلم والفن ، وأن فيه من هذا وذاك بمقدار ما فيه من اعتماد على هاتين الدعامتين : المعايير النقدية والذوق الأدبي ، ولقد وقفنا حق الآن مع هذه المعايير ، وحق لنا أن نقف مع هذا الذوق .

الذوق الأدبي

قال ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : « اعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم ، الذي هو أنفع من ذوق التعليم ... فإن الدربة والإدمان أجدي عليك نفعاً ، وأهدى بصراً وسمماً ، وأنها يريانيك الخبر عياناً ، ويمحلان عسرك من القول إمكاناً ، وكل جارحة منك قلباً ولساناً » (١١٢) .

فابن الأثير يحدثنا هنا عن حساسة فنية ، تريد الدربة على تأمل الآداب قوة ، ويكسبها الإدمان على النظر في أسرار الجمال الفني حدة ، وهذه الحاسة تجعل

القارىء أهدى بصرأً وسمماً ، فهي ترهف قدرته على ذوق الجمال الفني وعلى إدراك مواطن النضج في الأعمال الأدبية .

ولكن هذا الناقد العربي (ابن الأثير) يرى أن الذوق السليم أنفع للقارىء من ذوق التعليم ، وأحسب أن أحداً لن يخالفه في هذا ، إلا أننا يجب أن نصصح العلاقة بين الذوق السليم وذوق التعليم . فلا يعني أن تكون العلاقة بينهما علاقة مفاضلة وموازنة ، وإنما يعني أن نشير إلى أن العلاقة بينهما علاقة تفاعل وتأثير متبادل .

ولعلنا نستطيع أن نقرر أن الذوق الأدبي في صورته الفطرية الساذجة يظهر في الوعي المباشر بأسرار الجمال الفني في الأدب دون إدراك للمعايير النقدية وراء ذلك ، ولكن من قال إن هذه الحاسة الفنية بصورتها الساذجة لا تستفيد من التعليم ؟ إن من المقرر كما ذكر لاسل أبركرومي أن ملكة الذوق تفيد قوة ووعياً من معرفة قواعد النقد الأدبي ومعاييره .

وهكذا يبدو لنا أن الذوق يتأثر بمعرفة معايير النقد وقواعده ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نرى أن الذوق الأدبي له أثره الكبير في الوصول إلى هذه المعايير ، فالذوق هو « البوصلة » التي تحدد للناقد طريقه ، وهو الضوء الذي فيه يستطيع تحليل الأعمال الأدبية واستنباط أسرار الجمال الفني منها ، ولولا الذوق لما وصل النقاد إلى هذه المعايير ، فليست هذه المعايير الموضوعية العامة في نشأتها إلا نتائج أذواق فردية ذاتية ، إلا أنها وجدت عقولاً حسيطة تتناول نتائج الذوق فتؤصله وتعمده ، وتسوق له العلل والأسباب ، فينتقل عطاء الذوق من الذاتية إلى الموضوعية ومن الخصوص إلى العموم ، ويصبح معياراً نقدياً معترفاً به عند فريق من النقاد .

فالمصلة إذن بين المعايير والذوق صلة تأثير وتأثر ، إنها صلة تفاعل .

وتتحكم في الذوق عوامل مختلفة تباعد بينه وبين إمكانية الإفادة منه في عملية نقدية صحيحة ، ومن هذه العوامل « الشعور الجمعي » بالولاء للقبيل أو مذهب

ديني أو أخلاقي ، فإن حكم الناس على الآثار الفنية كثيراً ما يتأثر بهذا الشعور الجمعي .. ومن هنا كان من الضروري على كل متذوق لهذه الآثار الفنية أو تلك أن يبرأ من التعصب (١١٣) .

يضاف إلى ذلك تأثير البيئة الجغرافية والحضرية في الذوق ، وبعض العادات الفكرية الغلابة التي تدفعنا إلى سرعة الحكم ، مقيد من غير وعي بفكرة سابقة أو ذكريات خاصة وكثيراً ما يتأثر الذوق بعامل الإلفة ، فنحن نقبل حيناً على ما اعتدنا أن نحسه ، وننفر حيناً آخر من التكرار والرقوب ، فربما لا يلتفت المواطنون في إقليم ما إلى جمال الآثار التي خلفها أسلافهم في العمارة والنحت والتصوير ويدعشون لتدقق السائحين لتأملها ، كما أن عامل الغربة والجدة يؤثر في الذوق ، وكثيراً ما أعجب أناس بالجديد بمجرد أنه جديد ، وكثيراً ما رفض أناس آثاراً فنية جميلة بمجرد أنها جديدة (١١٤) .

وقد عرض الدكتور زكي مبارك في كتابه « الموازنة بين الشعراء » طائفة من العوامل السابقة وغيرها مما يؤثر في ذوق الناقد ويحول بينه وبين النظر الموضوعي في الأدب ، ويجعل الذاتية غالبية عليه (١١٥) .

ولكن إذا كانت هذه المؤثرات كلها مما يمكن أن يفسد الذوق السليم ويجور به عن القصد فهل يستطيع الناقد المتذوق أن يبرأ منها بحيث ينظر إلى العمل الأدبي نظرة جمالية خالصة لا شائبة فيها من أهواء النفس وآثار البيئة والمجتمع والثقافة والخبرات المختلفة ؟ إن ذلك يبدو مطلباً عسيراً ، لأن هذه المؤثرات كلها عناصر أساسية تتألف منها الشخصية ، ولكن مع ذلك فإن قدراً من هذا التذوق الصافي المبرأ من الآثار السيئة لهذه العوامل أقول إن قدراً طيباً من هذا التذوق قد تحقق للبشرية على اختلاف عصورها وأوطانها .. وإلا لما ترجمت الآداب من لغة إلى لغة أخرى ، ومن أهل دين وجنس إلى أهل دين وجنس آخرين ، وإلا لما بقي شعر الأحزاب من خوارج وشيعة وأمويين ، ومن عرب وموال ، ولما احتفل الناس بشعر الصعاليك ورووا الشعر في وصف الحر والهجون وبحسبي أن أسوق مثلاً يبين كيف يستطيع الذوق السليم

ألا يستجيب لمؤثرات غير أدبية أو جمالية صرفة ، أنشد راعي الإبل قصيدة
أمام عبد الملك بن مروان يشكو له ثجبة المال ، فلما قال الشاعر :

أخليفة الرحمن إنا معشر
حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى الله في أموالنا
حق الزكاة منزلاً فنزيلا

قال له عبد الملك : « ليس هذا شعراً ، هذا شرح لإسلام وقراءة آية (١١٦) » .
فقد يستجيب بعض الناس كلام راعي الإبل ، لأنه يخاطب فيهم نزعة دينية ،
أليس يصف قوماً حنفاء ، يسجدون لله صباح مساء ؟ ويؤدون الزكاة عن إيمان
بفرضيتها ؟ ولكن العاطفة الدينية على قداستها شيء والاستجابة الجمالية شيء
آخر ، وصحيح أن هناك نماذج شعرية بلغت الذروة الفنية وهي في الوقت نفسه
تعالج تجربة دينية ، فلا تنافي بين هذا وذاك ولكن الذوق المدرب يستطيع أن
يتصل اتصالاً مباشراً بأسرار الجمال الفني ، فيتذوق لصاحبه متعة فنية ، إلا تكن
خالصة فهي توشك أن تكون خالصة ، وبمثل هذا التجرد — النسبي طبعاً — من
العوامل والمؤثرات المختلفة ، يكون الذوق خطوة لاشعورية لكنها تعرف طريقها
إلى النقد الأدبي الصحيح ، فإذا أضاف الناقد إلى هذه الخطوة الموافقة اللاشعورية
خطوات أخرى شعورية يخطوها في ضوء معايير النقد الأدبي ، فإن العملية
النقدية تكون قد تمت على نحو لا نطلب من الناقد أفضل منه .

الخلق والابداع

'شغل المهتمون بالأدب قديماً وحديثاً بقضية الخلق والإبداع ، فحاولوا منذ القدم أن يكشفوا عن طبيعة عملية الخلق الفني وعن بواعثها ، وحاولوا أن يفسروا كيف يمتاز واحد من بني الإنسان على سائر أفراد جنسه بالقدرة على الإبداع الفني ، فإذا هو مصور صانع اليد ، أو موسيقي بارع العزف أو أديب ناصع البيان .

ذكرت أساطير اليونان « ربّات الشعر » وكان اليونان يعتقدون أنهن ملهيات الشعراء ومعلماتهم القصيدة ، وقد ذكر الشاعر اليوناني « هزئود » أنهن تسع وأنهن بنات الإله « زيوس » ربّ الأرباب (١١٧) ، ومن اليونان من ذهب في تفسير عملية الخلق لمذهب أفلاطون في « محاوراته » . فقد أجرى على لسان سقراط أن الشعراء المبدعين لا ينظمون قصائدهم الجميلة على أنها نتاج فني ، بل لأنهم ملهمون تملكهم الشياطين ، ورأى أنهم يفقدون رشدهم عندما ينظمون أناشيدهم الجميلة ، وحالما يخضعون لسلطان الموسيقى والوزن يوحى إليهم وتملكهم الأرواح ، والشعراء اليونان يثبتوننا بأنهم يجمعون ألحانهم من بنايسع تفيض بالشهد ومن وديان ربّات الشعر ، ويؤيد أفلاطون هذا الزعم على لسان سقراط ويرى أن الشاعر مخلوق مقدس خفيف ذو جناحين لا يتسنى له الابتكار حق يوحى إليه ويفقد حواسه ويطيش صوابه فإذا هو لم يصل إلى هذه الحال فلا حول ولا قوة له على الإقصاص (١١٨) .

وفي مقابل هذا الرأي الذي ينسب ظاهرة الخلق والإبداع إلى قوى غيبية

كان ثمة معسكر آخر في الاسكندرية سمعه الرومان واستأنسوا به ، يرى أن الشعر فن له أسرار ومكنوناته فلا يجدي الإلهام بغير المجهود الذي يبذله الشاعر ، وزاد بعضهم فقال إن الشعر مجهود كبير جبار لا أفر للوحي فيه ، وقد أخذ الرومان هذا الرأي عن الاسكندرانيين فكانت المدرسة الحديثة في تفسير الإبداع الفني ، كما تبني الشاعر اللاتيني الكبير « هوراس فلاكوس » ، هذا الرأي وجعل منه أساساً في كتابه « فن الشعر » (١١٩) .

يقول هوراس : « هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هي المسألة » فيما يختص بي . لست أثبت ما يستطيع التحصيل أن يشمر من غير نعمة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير تحصيل ، إن أحدهما ليأج في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية .. (١٢٠) » ، ولهذا الإيمان بالجهد الواعي الذي يبذله الشاعر في تحقيق مستوى رفيع لشعره ، يدعو هوراس إلى تنقيح الشعر وصله قائلاً : « اذدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والإصلاح المتوالي بالصقل عشر مرات » (١٢١) .

وفي موازاة هذين الموقفين المتقابلين من تفسير الإبداع الفني نجد عند العرب موقفين متقابلين كذلك ، فمنهم من عزا القدرة على الإبداع إلى قوى غيبية من جن وشياطين . فראؤا أن لكل شاعراً شيطاناً يلهمه الشعر ، ولا فضل للشاعر إلا في تلقي ما يلقيه إليه شيطانه من شعر ، وفي حفظه وإنشاده ليذيع بين الناس .

وسموا شياطين بعض الشعراء بأسماء مختلفة ، ووصفوا الشاعر المبدع بأنه عبقرى منسوباً إلى وادي عبقر فيما ترى أساطيرهم موضع كثير الجن .

ولقد شتخص أحمد شوقي هذه الأساطير في مسرحه الشعري ، حين أفرد فصلاً كاملاً في مسرحيته (مجنون ليلى) ليصور قرية من قرى الجن ، حيث تجتمع طائفة منهم للحفاوة بقيس وهو يم على وجه ضالاً في الصحراء ، ومن بين الجن شاب في شكل أنسي جميل الشباب هو الأمير شيطان قيس ، وبيننا

هم يحيطون بقيس إذ بالأموي يتغنى بشعر كان قد أبدعه ولم يُطلع عليه أحداً ،
فلا يلبث قيس حتى يدور بينه وبين الأموي هذا الحوار :

قيس : أرى سارق أشعار	جربشاً ما له ثاني
فقد يُسْطِي على بيت	وقد يُسْرِق بيتان
ولا يلتحل الإنسا	نُ أحياناً لإنسان
ولم أهتف به بعد	ولم تسمعه أذنان
فمن أنت ؟ ومن أين	أنت أذنك الحاني ؟
الأموي : أنا الملقى عليك الشعر	من أنٍ إلى أن
أنا الهاجسُ والشيطن	ن
قيس :	لا ، لا ، لست شيطاني

(ثم يناجي نفسه)

أجل سمعتُ باسم شي طائي ولكن لم أَرَ
أبي وأمي حسداً لي في الليالي خبره
(يعود إلى خطاب الأموي متردداً)

أست أنت الأموي ؟

الأموي : لا تخف أن تذكره (١٢٢)

ويستمر قيس والأموي في حوار ، ويستمران حتى يحتدم الحوار بينهما وحتى
يتحدى الأموي قيساً أن يقول وحده شعراً إن كان يستطيع ، ويقترح الشيطان على
قيس أن يصف قرية الجن ، فيحاول قيس أن يقول الشعر فلا يسهه إلا أن يأتي
بنثر مسجوع على النحو التالي :

الأموي : قل وحدك الشعر إذن

قيس : قظنتني لا أقدر ؟

الاموي : جرب إذن ، قل ، أرى يا قيس كيف تشعر ؟

قيس : وما تحب ؟

الاموي : قريبة الج ن وهذا المنظر

أليس فيما أنت را و قيس ما يؤثر

قيس : اسمع إذن يا أموي

الاموي : إنني انتظر

قيس : وجوه "تصور" ، وفضاء "يزهر" ، ورمال في مطارح البصر تزخر ،

وقرية "تموج بالجن كأنها عبقر" .

الاموي : (ضاحكاً) :

قه قه قه تعالوا واضحكوا

(تضحك جماعة من الجن)

قيس في غضب قه قه أمنتني تسخر ؟

الاموي : ما هذا يا شاعر ال بيد البيوت تكسر

جني آخر : إنك لا تنظي يا قيس ولكن تسر

الاموي : كيف ترى لسانك ال آن ؟

قيس : عليه حجر

أنت على مشاعري وشمري المسيطر

إن غبت غاب خاطري وما حضرت يحضر (١٢٣)

فما سجله شوقي هنا هو ما كانت تقرره الأساطير العربية القديمة من أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر فإذا تخلى عنه شيطانه زایلته القدرة على الإبداع .

ويلحظ أن هذا الاتجاه إلى التفسير الغيبي للإبداع الفني كان في جاهلية الإغريق كما كان في جاهلية العرب ، فهو تفسير يلائم الفطرة الساذجة ، والخيال النشيط والمواطف الجياشة التي يتصف بها الناس في المجتمعات الأولى ، ولذلك لم يلبث الاسكندريون أن جاؤا بوجهة نظر مقابلة أخذ بها الرومان بعد أن زائلت الناس - بعض الشيء - ساذجة الفطرة ونشاط الخيال وتهيأ الناس للنظر الموضوعي والتأمل الظاهرة أو المعقولة للظواهر المختلفة .

على أنه يبدو أن بعض العرب في جاهليتهم كانوا أبعد عن ساذجة الإغريق وعن شطط خيالهم فعرفوا أن الإبداع ثمرة جهد كبير يبذله الشاعر ولعمليات متعددة من التنقيح والتجديد ، ومن هنا ظهرت « الحوليات أو المنقعات والمحكات » كما هو معروف في تاريخ الأدب الجاهلي فإذا كان من الشعراء العرب من كان يزعم أن شيطانه أمير الجن ، فإن عدي بن الرقاع لا يعزو قدرته على الخلق والإبداع إلى قوة غيبية بل إلى جهد كبير يبذله فهو يبيت ليلته يؤلف عناصر القصيدة ويحاول أن يصلح ما فيها من عيوب مثل : (الميل والسناد) وكأنه مثقف الرماح ينظر فيها ويقوم معوجها وذلك في قوله :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حق أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كموب قناته حق يقسم ثقافته منادها

فهاتان وجهتا نظر عربيتان توازيان وجهتي النظر اليونانية والرومانية في الخلق والإبداع ولم تكن بين الأدبين العربي والعربي صلة ما حين عرفنا وعرفوا هذين المعسكرين ويبدو أن نشوء هذين المعسكرين مما تهيئه طبائع الناس فمنهم من يعجز عن تفسير الظواهر المحيطة به في الكون فيجبر عن عبزه بنسبتها إلى قوى غيبية مجهولة ، ومنهم من لا يعترف بعبزه فيرى أن وراء الظواهر أسباباً ، ويبذل جهده في استكشاف هذه الأسباب .

ولقد تقدمت العلوم الإنسانية في العصر الحديث وكان أن اهتم علماء التحليل النفسي بظاهرة الإبداع ، والحق - كما يقول ديفد ديتش - أن علم النفس يدخل في

نطاق النقد الأدبي حين يبحث في هذه العملية (١٢٤)، ولا أعرف دراسة احتشدت لهذه الغاية واستوعبت الظاهرة واستقصت بواعثها وطبيعتها على نحو يقارب ما صنعه الدكتور مصطفى سويف في كتابه «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» وما يدعو إلى الإعجاب أن جوهر ما جاء به هذا العالم وكثيراً من تفصيلاته مما سبق النقاد العرب إلى ذكره، برغم أن الدكتور قد استخدم منهجاً تكاملياً تجريبياً موحهاً وذلك ما يمكن أن نتبينه بجلاء في موقف البيئة الاتباعية الجديدة من عملية إبداع الشعر، وذلك ما تناولته في كتاب آخر (١٢٥).

في الشعر الحديث

(فنونه واتجاهاته)

تنبع فنون الشعر واتجاهاته في العصر الحديث من ينبوع واحد، هو التجربة الشعرية ، فما هذه التجربة ؟

تضع العاطفة الشاعر في نقطة رؤية خاصة به ، فيرى الموضوع بعين جديدة بعد أن تتعد ذاته به ، ولا تتم التجربة الشعرية بوجود الموضوع والعاطفة والخيال إلا حين يهتدي الشاعر إلى التعبير الموصول لذلك كله إلى نفوسنا ، فمن هذه العناصر المجتمعة ، المصورة ، المتمثلة في التعبير تتكون التجربة الشعرية . والتجارب الشعرية كثيرة متنوعة ، فمنها ما يعبر عن حالة من حالات نفس الشاعر ، فقد يستقبل الشاعر (الحسائي حسن عبد الله) ربيع الحياة متمثلاً في تجربة حب ، يفتتح لها قلبه فيقول :

ذاتَ ربيعٍ كفتحتُ قلبي	وقلتُ فليدخل الربيعُ
وكنتِ أنتِ التي أملتُ	فالتفتَ المطرُقُ الوجيعُ
أجال طرفاً ، ومدتُ كفتاً	كأنما مُسدتُ الضلوعُ

غير أن الربيع يتولى عن الشاعر ، ولا يبقى له إلا الدموع ، فتتبدل مرثي الحياة حولة :

الزهرُ من حولنا يبيسُ	تكبو بأطرافه الجذوعُ
ما هذه التربة والصحاري	كأن هنا عالمٌ يروعُ

ومن التجارب الشعرية ما يعبر عن موقف إنساني عام تمثله الشاعر ، كما في قول إبراهيم طوقان مصوراً الشهيد :

ربما غاله الردى	وهو بالسجن مرتين
لم يشيع بدمعة	من حبيب ولا سكن
ربما أدرج الترا	ب سلياً من الكفن
لست تدري بطاؤها	غيته أم الفن
لا تقل ... أين جسمه؟	واسمه في قم الزمن
إنه كوكب الهدى	لاح في غيب الهن
أرسل النور في العيو	ن فما تعرف الوسن
ورمى النار في القبلو	ب فما تملك الضمن

فشاعرنا هنا يتحدث عن شهيد قد نجده هنا أو هناك في أي زمان ومكان ، ولكل أمة شهادتها الذين يلقون الموت غرباء ، فيختفي منهم الجسم ويخلد الاسم ، باعثاً الحية في النفوس ، والثورة في القلوب .

ومن التجارب ما يعبر عن صلة الشاعر بالحقائق الكونية ، أو يخترق حجب الطبيعة ليدرك ما وراءها من خالق عظيم ، كما نرى في قول شوقي :

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري	حق أريك بديع صنع الباري
الأرض حولك والسماء اهتزنا	لروائع الآيات والآثار

ومن التجارب ما يعانيه الشاعر بنفسه ، ويحربه بشخصه كما رأينا ، ولكن منها كذلك ما يلاحظه الشاعر ويتخيله نتيجة تأمله في تجارب الناس من حوله ، واقرأ مثلاً قصيدة « رسالة في ليلة التنفيذ » للشاعر هاشم الرفاعي ، التي يصور

فيها تجربة فدائي ينتظر الحكم بالموت ، ولكنه يسخر من جلاديه ، وينظر إلى الخلود من ورائه :

والصمتُ يقطعه رنينُ سلاسلٍ	هبتُ بينَ أصابعِ السجانِ
ما بين آونةٍ قمرٍ وأختها	يرنو إليّ بمقلتيّ شيطانِ
من كوةٍ بالباب يرقبُ صيدَهُ	ويعودُ في أمنٍ إلى الدورانِ
وعلى الجدارِ الصليبُ نافذةٌ بها	معنى الحياة غليظةُ القضبانِ
قد طالما شارفتُها منأملًا	في السائرين على الأسمى اليقظانِ
فأرى وجوماً كالضباب مصوراً	ما في قلوبِ الناسِ من غليانِ
نفسُ الشعورِ لدى الجميع وإن هو	كتموا ، وكان الموتُ في إعلانِ

...

فالشاعر في هذه القصيدة دقيق الملاحظة ، واسع الخيال ، عميق التفكير ، وبهذا استطاع تصور هذه التجربة كأنه جربها بنفسه ، وعاشها شعورياً .

ويعني ذلك كله أن مجال الشعور هو الشعر ، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة ، كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع ، تراءى من ثنايا شعوره وإحساسه (١٢٦) .

فنون الشعر واتجاهاته بين التقليد والتجديد :

ويعني ذلك أيضاً أن الشعر الحديث لم يعد يرضى أن تصنف فنونه على أساس من تلك الأغراض التقليدية القديمة ، من غزل ووصف وهجاء ومدح ورتاء ، ولم يعد يقبل أن تصنف اتجاهاته على أساس من تلك التقسيمات التقليدية ، من شعر الصنعة وشعر الطبع ، أو من شعر البديع والوشي وتكلف الغوص على المعاني والنبش عن الألفاظ ، وشعر المفو والبساطة والالتزام بعمود الشعر .

قامت على أطلال الفنون والاتجاهات الشعرية بهذا المعنى مدارس شعرية

مختلفة ، وأقرب هذه المدارس إلى الشعر القديم وأكثرها استجابة للتصنيفات والتقسيمات التقليدية مدرسة الكلاسيكية الجديدة ، وقد سلف الحديث عنها في القسم الأول من هذا الكتاب .

غير أنه بجانب المدرسة الكلاسيكية قامت عدة مدارس للمجددين ، تلتقي في الأصول العامة وأهمها الصدق الفني في تصوير التجربة الشعرية ، ثم تختلف فيما وراء ذلك .

فهناك المذهب الجديد في الأدب والنقد ، الذي ذهب إليه العقاد والمازني وشكري ، وكان نقدهم للشعر متأثراً بالنظرة الرومانتيكية إليه ، في المناداة بأن يكون الشعر صورة للشاعر كما نعرفه في حياته العامة والخاصة فهذه هي « آية الشاعرية الأولى » ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالمعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير^(١٢٧) .

وهناك « مدرسة شعراء المهجر » ، التي دعت في عنف أول الأمر إلى الثورة على أوضاع الوطن الاجتماعية والدينية واللغوية ، وعندما هجرت دعوتهم عن تحقيق شيء إيجابي ، وأعيتهم الحيل عن الإصلاح ألغوا السلاح واغتربوا ، وهناك في هذه العزلة النائية حاولوا أن يبنوا لأنفسهم عالماً صغيراً من المثال ، وفادوا بتغيير الأسلوب الشعري وتعديل مفهومه ، واتفقوا مع المذهب الجديد في الدعوة إلى تقليل الجهد الصناعي في القصيدة ، والاعتماد على الصور الإيمائية في الشعر ، والخيال المترابط ، والوحدة العضوية ، وزادوا - وربما شاركهم المازني وشكري في هذا - التأثر برمزية الكتاب المقدس ، كما انتشر في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية ، التي استمدوا أغلبها من قراءتهم لمصوفي العرب^(١٢٨) .

غير أن أمثال هذه المدارس كانت تركز على فلسفات فردية أو ذاتية ، إلا أن زيادة الوعي الاجتماعي والسياسي ، ونضج الاتجاهات الواقعية في الشعر

الغربي قد ساعد على ظهور المدرسة الواقعية في الشعر ، التي تهدف إلى تعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية ، حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال ، أو الإخلال بكال الأسلوب ، وربما سوغ لها هذا أنها تهدف كذلك إلى تبصيرنا بما في حياة رجل الشارع البسيط من كفاح ، فهي تقترب بالأسلوب الشعري من مستوى الشخصية التي تتناولها ، ومن شعرائها عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ، وبدر شاكر السياب ، وأحمد حجازي وغيرهم (١٢٩) .

هنا أن الشعر العربي الحديث يمكن تقسيمه على أساس اختلاف الشكل أو النظام الموسيقي القصيدة ، إلى قسمين عامين ، أولهما قسم يؤمن بالنظام المروضي الموروث للقصيدة العربية ، والثاني يؤمن بالتجديد في هذا النظام ، وذلك ما يمكن أن يزيد جلاء في المباحث التالية التي تتناول الهرمونية والشعر الحر .

المهرمونية في الشعر

القالب العضوي للقصيدة

هرمونية العناصر في العمل الفني :

كان الصوت لفيروز ، وكانت تقول بشفافيتها :

غنيت مكة أهلها الصيدا والعيد يملأ أضلعي عيداً

وكان اللحن جملة موسيقية بسيطة ، ولكنها لم تكد تصدر عن شفقي فيروز
حق رن صدهاء في القلوب ، وحق رددته الدنيا من حولها ، وقد عبر عنصر الجوقة
أو الكورس عن رنة الصدى وعن تجاوب الدنيا ، قبل أن تستأنف فيروز الغناء.

شرعت فيروز على إمتداد الأغنية محور في الجملة الموسيقية البسيطة وتشطر
فيها ، شأن الموسيقيين المحدثين ، وتنتقل بها من مقام إلى مقام ، وتعود بها إلى
وضعها الأول أو تقترب منه ، وأنا أتابعها - مأخوذاً - في تحويرها وتشطيرها
وانتقالاتها وتصرفها . لا أفاجأ ، ولا أحس باستكراه أو تكلف ، حق سمعتها
تشدو في خشوع :

من راكم ويسدهاء آنستا ان ليس يبقى الباب موصودا

فتسرب إلى نفسي هذا الخشوع الذي رسم البيت صورته : راكم آنست
يداه أن باب الله الرحمن لن يظل موصداً ولا يد أنه مفتوح له ، كما تسرب إلى
نفسي هذا الخشوع الذي عبر عنه اللحن بهدوئه ورقته ، وبخفوت الدفوف

ضابطات الإيقاع فيه ، فالدفوف لمخشى على صوت دقاتها ان يرتفع أكثر من دقات قلب ذلك الراكع الخاشع .

تسرب إلى نفسي - إذن - ذلك الخشوع العميق سالكا طريقين : طريق الخيلة حين وقفت أمام صورة هذا الراكع ، وطريق الاذن حين راعها ما في اللحن من هدوء وخفوت .

ولم أرد أن أفسد على نفسي هذا الجو الروحاني ، وتأثرت بروح الغفران السارية في البيت ، فاغتفرت لفيروز أو لشاعرها هذه الخطيئة اللغوية حين قالت : « موصوداً » ولم تقل « موصداً » كما تقضي قوانين اللغة ، ولكني لم أكد اغتفر حتى قلبت في حاسة المؤاخذه ، عندئذ أدركت ان وراء هذا البيت ألفاً أسمى وأرحب ، كان شاعر فيروز يستطيع أن يبلفه ، ولكنه لم يفعل ، فقد جعل المصلي الخاشع موقناً ان باب الله لن يظل مغلقاً ، ومقاً كان باب الله مغلقاً ؟؟ « ومن يستغفر الله يمد الله غفوراً رحيماً » نعم « يمد » الله ، وليس : « ومن يستغفر الله فسيستأنف الله أن يكون غفوراً رحيماً » فإنه غفور بالفعل لا بالقوة والامكان ، وما على المصلي الراكع ، وما على المستغفر الثائب إلا أن يبلغ الباب فإنه واجده مفتوحاً كما دونه ، ألا ليت فيروز لم تقل :

من راكع ويسداه آنستا ان ليس يبقى الباب موصوداً
وليتها قالت :

من راكع ويسداه آنستا ان ليس يلقى الباب «موصوداً»

بعد هذه السياحة التأثرية عدت إلى متابعة اللحن فأنكرته ، لقد سمعت الدفوف تضج بعد هدوء ، وتسرع بعد بطء ، لقد كانت الكلمات حينئذ هي :

ضج الحجيج هناك ..

ولقد كنت سمعت هذه الأغنية من قبل مرات ، ولم أنكر على الدفوف ضجتها وسرعتها ، فما خطبها اليوم ؟ بل ما خطبي ؟؟ خطبي انني لم أتدرج مع اللحن ،

ولم أخط معه خطواته في رحلته الصاعدة ، ولم انتبه إلى الفارق بين خشعة المصلي وضجة الحجاج ، فكانت النقلة كبيرة ومباغنة من الهدوء الخاشع حيث كنت إلى ضجة المواكب الصوفية حيث بلغ اللحن ، فأنكرت من اللحن ما أنكرت ، فالباس علي أنا ولا بأس على اللحن .

سقت هذه التجربة الذاتية مع الشعر لأنها — بطريقة تطبيقية استنباطية — تعرض لنا جملة صالحة من النتائج الهامة باعتبارها ركائز في قضية الشعر الحر . فمنها أولاً أن الموسيقى الموفقة والصورة الشعرية تتآزران في العمل الواحد لأنها كلتيهما تعبران متوافقان عن حالة وجدانية واحدة ، كما رأينا الخشوع وقد عبرت عنه النغمات ورسمته الكلمات .

ومنها ثانياً أنه كلما تطور المعنى وتغيرت الصورة وجب على الموسيقى مصاحبة هذا التطور وذاك التغير ، والمدار هنا على الحال النفسية التي تختلف على امتداد القصيدة من بيت إلى آخر ومن صورة إلى أخرى .

ومنها ثالثاً أنه إذا بقيت الموسيقى على حالها لم تنطور مع المحتوى الشعري ولم تتغير ، وترك ذلك المحتوى يتطور وحده ويتغير لم تكن للموسيقى وظيفة فنية ، وأنه إذا لم تتآزر العناصر الشعرية كلها : من تجربة وصورة وموسيقى وحاطفة وكلمات على إحداث أثر موحد كان في العمل الشعري هيب يتخونه ، وفقد العنصر الناشئ الذي لم يتلاحم مع سواه من العناصر المسوغ الفني والنفسي لوجوده .

وماذا بعد ؟

بعد إنني أرى للموسيقى في الشعر ما أراه للحن في الأغنية ، من وجوب التآزر مع المعنى والصورة والشعور ، ومن ألا تكون موسيقى الشعر عملية تنغيمية زخرفية منفصلة عن سواها ، فالشعر بعناصره المختلفة ومنها الموسيقى تعبير عن رؤية وجدانية للوجود .

وبعد انني أرى أن هذا التآزر بين موسيقى الشعر وسائر عناصره لا تحققه القصيدة - بصورته المثل - في ظل البحر المقفل والقافية الموحدة .

وبعد انني أرى الشعر الحر - في صورته المثل النادرة - أقرب إلى تحقيق هذا التآزر بين العناصر الشعرية .

دعوى عريضة ولا ريب في نظرة القراء ، ونتائج بحاجة إلى مقدمات في نظر آخرين .

على انني لم اسق ما سقت لارتاح واريح ، فقد ينبغي أن نكد وننصب وأن نكد وننصب ، حتى لا تواد فينا القدرة على الابتكار ، وحتى لا نطمئن إلى كل ما تركه لنا القدماء فلا نجد فيه ، ولا نضيف إليه .

افتقار الشعر العمودي إلى الموسيقى الهرمونية :

نرى من الوجهة الفنية والنفسية ان التجربة الشورية التي يعبر عنها الشاعر تتكون من مجموعة أجواء شعورية متوالية ، ويتكون كل جو منها بدوره من عدة دقات شعورية متكاملة . وقد بين الدكتور مصطفى سوي في كتابه « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » كيف تتكون القصيدة من عدة وثبات نفسية ، تتوتر النفس وتستجمع في بدء كل منها ، حتى إذا تم التفسير عنها زال التوتر وهدأت النفس قبل أن تستأنف جهادها السامي ، ونستطيع نحن أن نكمل هذه الدراسة النفسية « البسوفية » بما نقوم به من عمليات استبطان لتجارينا مع الشعر ، فنقرر أن كل وثبة نفسية في القصيدة تختلف في طابعها الوجداني الخاص عن الوثبات الأخرى في هذه القصيدة ، ونقرر « كذلك » ان دقات الشعور في داخل الوثبة النفسية الواحدة تتنوع ليكون في تنوعها خصب وتركيب وعمق فالطابع الوجداني لهذه الوثبة النفسية من قول عنتره :

ولقد حفظت وصاة عبي بالضحى إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم
في حومة الحرب التي لا تشكي غمراتها الأبطال غير تنغمم

غير الطابع الوجداني لهذه الوثبة النفسية من القصيدة نفسها :

ولقد ذكرتكَ والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبسارق ثغرك المتبسم

فالوثبة الأولى تصور الحرب كما يعرفها بطل محارب خاض غمراتها ، فهو يقدم صورة بصرية ، لا تهتم بالحركة ولا بمنظر الفارس عامة ، بل تقف لتقدم لقطة محددة صافية لا تهويش فيها ولا تعمم : (إذ تقلص الشفتان عن وضوح الغم) ويتبع الصورة البصرية بأخرى سمعية ، لا تهتم بالعمق ، ولا بما يعج به الميدان من أصوات مختلفة مختلطة عالية ، بل ترهف لتقدم لقطة محددة كذلك : (لا تشتكي الأبطال غير تغغم) .

أما الوثبة الثانية ففيها الجانبان الأصيلان لشخصية الفارس العربي ، فهو محارب شجاع ، ومحِب عاشق ، وهذا جو يخالف جو الوثبة الأولى .

وليس هذا كل ما في الأمر ، ففي داخل كل من الوثبتين نرى التنوع الخصب : بين البيتين في الوثبة الأولى فرق شعوري دقيق ، فان كلمة « عى » حين تجري على لسان عنزة عابدة هبة ابنة هذا العم كفيّة بأن تصبغ هذا البيت بصيغة وجدانية خاصة تميزه من البيت الذي يليه ، وبين البيتين في الوثبة الثانية فارق شعوري واضح ، فعلى البيت الأول يسيطر جو مسن مقاساة الشدة والأموال فالرماح تنهل من دم البطل والسيوف تقطر من دمه ، وفي وسط هذه الأحوال تظهر الذكرى ضوءاً رقيقاً خفيفاً ، وعلى البيت الثاني تغلب رقة العاشق الذي يفتنه ثغر عبلة المتبسم ، وفي وسط هذا الجو الحالم تلوح « السيوف » أنيسة بعيدة عن الإيذاء .

فاذا كانت القصيدة تتكون من عدة وثبات نفسية لكل منها طابعها المميز ، وإذا كانت كل وثبة تتكون من دفقات شعورية بينها فروق واضحة أو دقيقة ، فان القصيدة العمودية لا تعبر هذا التغير والتنوع التفاتاً كبيراً ، كأنه لا يعنينا إلا

أن تدق وتدق ، في خطوط موسيقية متوازية ، وفي أطوال نغمية متساوية ، وهذا كانت موسيقى الشعر التقليدي زخرفية ، غير ذات وظيفة فنية بالمعنى الذي يجب أن يفهم في عصرنا ، وهو المعنى الذي يتفق مع مبدأ التكامل الهرموني هذا الذي سلف الحديث عنه .

وأهم ما كان لهذه الموسيقى من وظيفة هو أولاً أنها تساعد أمة أمية على حفظ مفاخرها وأيامها ، والشعر في صورته العمودية خير معوان للذاكرة على الحفظ ، وهو ثانياً أنها ترتقي بالفكرة المنثورة فتصحبها في قالب جليل يساعد على جعلها أمثلة سيرة ، وحكماً شاردة ، وهو ثالثاً قد يلائم الغنائية البسيطة — غير المركبة — كما نرى في شعر ذوي الطبع العنيف من شعراء الغزل العنيف غالباً وشعراء الخوارج والصعاليك دائماً .

ونستطيع لتحديد معنى الزخرفية التي طبعت موسيقى الشعر العمودي : فكل بيت في القصيدة وحدة تتكون من عدد ثابت — تقريباً — من الحركات والسكنات ، رتب ترتيباً دقيقاً خاصاً ، وتنتهي هذه الوحدة بقافية معينة ، فالقافية تأتي دائماً على مسافات زمنية واحدة لا تتأخر عن الموعد الذي تضربه للأذن لحظة واحدة ، هذه هي الوحدة ، التي تظل تتكرر ما طالت القصيدة ، كما تتكرر الوحدة في الرسم الزخرفي .

ولقد كانت الزخرفية الطابع العام دائماً لكل فن بدائي ساذج بسيط ، ولقد كانت الطابع العام للفنون العربية جميعاً ، ففي فن المعمار نرى الأقواس تتوالى بمثلة وحدات زخرفية متكررة ، وفي الرسم كان أهم ما نقلته الحضارة الغربية هنا فن « الارابيسك » وهو زخرفة ، وفي فن الرقص نرى الحركة أو عسدة الحركات تتكرر وتتوالى حتى يفتر نشاط الراقصين ، لا يمثلون بحركاتهم قصة أو مشهداً ، وفي فن الموسيقى نرى أوضح ما في الموسيقى العربية آلات ضبط الإيقاع من دفوف وطبول ، وحيث نسمع الجملة الموسيقية المتكررة .

فقد كانت موسيقى الشعر كغيرها من الفنون العربية محكومة بذوق يسيغ

الزخرفية ويؤثر السمرية ولا يكاد يعرف مذاقاً لما وراء ذلك من فن اللوحة ذات الأبعاد ، أو فن السبعة ذات الأبعاد .

وصحيح أننا ما زلنا نطرب كثيراً للبساطة ، ولكننا في حالات أكثر نحس بالحاجة إلى هذه « الهرمونية » حيث تتناسق المختلفات المتباينات في عمل فني واحد مركب ، فليست القضية قضية الطرب بل قضية التعبير ، ليست قضية أن تطرب الموسيقى ببساطتها أو تركيبها ، بل قضية أن تكون الموسيقى إحدى الوسائل التعبيرية التي تمتلكها النفس الشاعرة .

ولقد يكون من المؤسف أن يتمتع بعضنا من الدعوة إلى « هرمونية » الفنون ومنها الشعر ، ولقد يؤسف أن يقول قائل : نحن عرب فما لنا ولهذا الطابع المستورد للفنون الغربية ؟ المؤسف أن ننزل عن تيار التجدد ، وعن التجارب الانسانية وأن نغلق آفاقنا راضين بعمليات الاجترار ، بل المؤسف كل المؤسف أن ننسى في امتعاضنا هذا واستنكارنا ذلك أن العرب كانوا رواد الهرمونية في الموسيقى ، فبرغم الطابع الزخرفي العام نجد العرب قد سبقوا الأوروبيين « إلى نوع من الهرمونية يسمونه « التركيب » كما يقول الأستاذ « فارمر » ، ويعنون به توقيع النغمة الواحدة من عدة طبقات في وقت واحد ، وهو طبعاً غير الهرمونية كما تفهم اليوم ، ولكنه خطوة إليها من طريق الترنيم المعهود » (١٣٠) .

فالعودة إلى الهرمونية استئناف لما كنا بدأنا وحالات النكبات المتلاحقة دون أن نتمه ، إذ ثبتت الأحداث تقاليد الشعر وفي مقدمتها تلك الزخرفية التي تخفق كل اتجاه هرموني ما دام لها سلطانها على النفوس (١٣١) .

الهرمونية

وحركات التجديد في موسيقا الشعر

حدثت في تاريخ موسيقى الشعر العربي عدة حركات تجديدية ، لا أقول انها جميعاً كانت محاولات بحث عن الاطار الأكثر ملاءمة للتعبير عن الحالات الوجدانية المتباينة والمتعاقبة داخل العمل الشعري الواحد ، وبعبارة أخرى : لا أقول ان هذه الحركات كانت تهدف إلى أن تكون لموسيقا الشعر وظيفة «هرمونية» بالمفهوم الذي اوضحناه للوظيفة الهرمونية في البحث الأسبق .

لقد حدثت في الأندلس تلك الحركة التجديدية التي أسفرت عن الموشحات ، ومن وجهة نظر هذه الدراسة ، ربما كان أهم دوافع هذه الحركة محاولة تطويع موسيقى الشعر وتوسيعها لتتمكن من التعبير عن الحالة الوجدانية بشعر تؤديه الراقصات والمغنيات ، وفي مثل هذه الحال يخفت صوت الوجدان ونشأانه طرائق نغمية تتلاءم وطبيعته ، بقدر ما يدخل الشاعر في حسابيه حركات الرقص ، والجلو في مجالس الطرب والأنس ، وما يتطلبه ذلك من تنويع الأنغام وتشطيرها وتحويرها ، ومعنى ذلك أن استجابة الشاعر للمؤثرات الخارجية كانت أقوى من استجابته للمؤثرات الداخلية ، لقد كان الموشح ينغم ويقطع على وقع دقوف الموسيقيين ، وخطوات الراقصات والراقصين ، ولم ينغم الموشح ولم يقطع على وقع الشعور ودفقات الشعور ، ففي موشح لعبادة القزاز :

بدر تم .. شمس ضعا .. غصن نقا .. مسك شم

ما أتم ... ما أوضعا ... ما أورقا ... ما أتم

لا جرم ... من لمعا .. قد عشقا .. قد حرم

يتجلى كما نرى تقسيم إيقاعي شديد البروز والتحكم ، لا يبرره مبرر نفسي ، بل نرى أثر الجهد والصنعة يخنق كل آثار للعفوية المصاحبة للتعبير عن الوجدان ، ففي السطر الأول أربعة تشبيهات جرياً وراء تلك العادة السيئة الذميمة ، والقيم الفنية الهابطة ، السقي كانت تجعل من الإعجاز البياني أن تتأني للشاعر أربعة تشبيهات في بيت واحد ، على أن ذلك ليس ما يعنينا ، وإنما الذي يعنينا هو أنه في السطر الثاني قد ساق أربعة أماليب تعجبية من صفات استمدتها من تشبيهات السطر الأول ، مرتبة وفق ترتيب التشبيهات ، وهذا عمل من أعمال العقل والعين ، لا من أعمال القلب والوجدان ، فلا يتأني لنفس العاشق الغزل أن يصف فتاته بأنها « بدرتم » ثم يلتقل إلى ثلاثة تشبيهات أخرى ، هي أنها شمس ، وغصن ومسك ، حتى إذا جاءت النفس إلى السطر الثاني - بعدم هدأتها والتقاطها أنفاسها - عاودت عرض الحالات الوجدانية المتباينة المرتبطة بالتشبيهات المختلفة ثم رقت على كون الفتاة « بدرتم » هذا الأسلوب التعجبي « ما أتم » ، وعلى كونها « شمس ضحا » هذا الوصف « ما أوضعا » ، وعلى « غصن نقا » هذا الأسلوب « ما أورقا » ، وعلى « مسك شم » « ما أتم » ، إن هذا براعة ذهنية ولفظية ، وليس بشراء فكري أو شعوري .

ولقد شاهد المشرق العربي أيضاً حركات تجديدية في موسيقى الشعر ، أسفرت عن المزدوج بصورته المعروفة ، والمشطر ، والمربع والخمس ، بصورها المختلفة المتعددة جداً ، كما شارك المشرق العربي في حركة الموشحات ، بل إن من شعراء المشرق من يقال إنه أول من نظم الموشحات ، وهو ابن المعتز ، ويروى له موشح مطلقه :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربعا في أربع

ولست بحاجة إلى التدليل على أن هذا التجديد في موسيقى الشعر بالشرق العربي لم يكن استجابة لدواع «هرمونية»، شأنه في ذلك شأن التجديد في الأندلس كما رأينا ، على أنه للمرة الأولى في تاريخ موسيقى الشعر العربي نرى المحتوى القصيدة أثرأ في شكلها الموسيقي ، فقد اقترن شكل الأبيات المزدوجة بالقصص الطويلة ، والحكم والأمثال ، والمطولات في العصر العباسي كما لم يرتبط بها الشكل المؤلف للقوافي الموحدة ، إذ نظم في هذا الشكل إبان بن عبد الحميد اللاحقي كتاب كلية ودمنة ، ونظم الحريري ملحمة في قواعد الاعراب ، ونظم أبو العتاهية — ولعله هو وبشار أول من نظم فيه — مزدوجته المشهورة « ذات الحكم والأمثال » وعدتها أربعة آلاف بيت ، منها قوله :

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير ، فلمني أو فذر إن كنت أخطأت فما خطأ القدر
لكل ما يؤذي وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم

ويكتسب هذا الشكل قيمة حضورية تختلف باختلاف المحتوى الذي يملأه ، فهو في قصيدة قصصية يساعد على الانتقال الخفيف بين الأجواء والبيئات المختلفة في القصة ، ولكنه في أبيات أبي العتاهية التي سقناها يزيد شعورنا باستقلال كل حكمة أو مثل عما عداه في القصيدة ، وإذا كانت القصيدة العربية تستلبيح تعدد الأغراض مع وحدة القافية ، وإذا كان تعدد الأغراض حريا أن يؤدي إلى تعدد القوافي مثلا ، فإن الأبيات المزدوجة شكل يلائم تعدد الحكم والأمثال واختلافها من بيت إلى بيت ، وهذا نوع من التآزر بين الشكل والمحتوى ، وخطوة ما على طريق الهرمونية .

وعرف الشعر في عصرنا ألوانا من التجديد في الموسيقى الشعرية ، فتغيرت القوافي بتغير المقطعات في القصيدة الواحدة ، وليس هذا تجديدا بالمعنى الصحيح ،

لأنه استمرار لما سبق ذكره من مريع ونخس ومسمط ، ولم يربط الشعراء المحدثون بين تنويع القوافي ومحتوى القصيدة ، غير أننا إذا احسنا الاصغاء إلى الصوت الداخلي للمحتوى والصوت الخارجي للقافية فإننا سنظفر بعدة نماذج توفر لها من الحس اللغوي والموسيقي ما جعل لقوافيها قدرة - حضورية - على التآزر مع المحتوى خفوتاً وجهارة ..

من القصائد التي ادعو إلى أن نصغي إلى صوتها : الداخلي والخارجي قصيدة أبي القاسم الشابي « من أغاني الرعاة » ، أنها تبدأ بهذه المقطعة :

أقبل الصبح بغني للحياة الناعسة
والربى تحلم في ظل الفصون المائسة
والصبا ترقص أوراق الزهور اليابسة
وتهادى النور في تلك الفجاج الدامسة

وحينما يدعو الراعي الخراف والشيء إلى أن تنشط وتمرح يسوق ذلك في القوافي التالية :

واتبعيني يا شياهي بين أسراب الطيور
واملائي الوادي ثغاء ومراحا وحبور

* * *

واقطفي من كلاً الأرض ومرعاها الجديد
واسمعي شبابتي تشدو بمسول النشيد

* * *

وإذا جئنا إلى الغاب وغطاها الشجر
فاقطفي ما شئت من عشب وزهر وثمر

وحين يشفق الراعي على قطيعه من تعب المراح ، ويدعوه إلى الراحة يسوق ذلك في القافية التالية :

وامرحي ما شئت في الوديان أو فوق التلال
 واربضي في ظلها ما شئت إن خفت الكلال
 وتتكون كل مقطعة في هذه القصيدة من أربعة أبيات ، إلا الأخيرة فهي من
 هذين البيتين :

لك في الغابات مرعاك ومسعاك الجميل
 ولي الانشاد والعزف إلى وقت الأصيل

فإن الحس اللغوي والموسيقي عند الشابي قد ألهمه أن يقفي أبياته بقواف
 بخافضة الجرس (هامة ، بهاء ، تلال ، الجميل) في حديثه عن هداة الصباح
 الباكر ، أو عن أصواته الهامة حين يتنفس ، أو الكلال والتعب الذين يصيبان
 خرافه وشياهه ، وأن يقفي أبياته بقواف واضحة الجرس (الرأ والبال) حين
 يصف نشاط الشياه ومرحها ، ولا يلزم ضرورة أن يكون الشابي واعياً بهذه
 العملية الإبداعية ، فليس الرعي بها مهمة الشاعر ، ولكنها مهمة الناقد ، ولا
 أريد بهذا أن أردد ما قاله سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة من أنه لاحظ
 أن القاف قد تجرد في الشدة والحرب ، والبال في الفخر والحماسة ، والميم واللام
 في الوصف والخبر ، والباء والرأ في الغزل والنسيب ، فلست أرى أن هناك
 علاقات مطلقة بين القوافي والمشار ، ولكنها علاقات حضورية خاصة ،
 ففي القصائد التي تتنوع قوافيها يمكن التماس أمثلة لاختلاف القيم الموسيقية
 للقوافي ، وللتكامل بين هذه القيم الموسيقية اللفظية وما تحتويه القصيدة من
 أجواء شعورية متباينة .

يجانب هذه الحركات التجديدية في مشرق البلاد العربية ومغربيها ، كانت
 هناك محاولات تجديد فردية ، لم يخل منها عصر أدبي ، فقد رويت عن العصر
 الجاهلي أبيات لا تلتزم فيها قافية ، وقد ذكر الباقلافي في « اعجاز القرآن »
 أبياتاً من ذلك منها :

رب أخ كنت به مقتبطاً أشد كفي بعري صعبته
 تمسكاً مني بالود ، ولا أحسبه يزهد في ذي أمل
 تمسكاً مني بالود ولا أحسبه يغير العهد ولا
 يحول عنه أبداً . فخاب فيه أملي

وقد يدعونا إلى الشك في صحة رواية هذه الأبيات أنه قد اجتمعت فيها طائفة من المحظورات التي ينكرها المروزيون وبعض نقدة الشعر ، فبجانب اختلاف القافية كما هو واضح نجد اختلاف الوزن . فالبيت الأخير من مجزوء المنسرح وما قبله من المنسرح التام ، كما نجد التضمن بين البيت الرابع والخامس ، إذ يتصل التعبير في البيتين اتصالاً غير مسموح به عند كثير من نقاد الشعر العرب ، كل ذلك يدعونا إلى الشك في صحة رواية الأبيات ، أو يجعلنا نظن مع الدكتور إبراهيم أنيس أنها مصنوعة للتدليل على أن من كلام العرب قسماً لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ، خضوعاً لمقتضيات القسمة العقلية ، وإذا صح هذا الظن فن المؤكد هندي أن صانعها لم يكن بصيراً بصناعة الشعر لما ذكرته من وقوعه في عدة محاذير .

على أننا لا نستبعد أن تكون الأمثلة القليلة المروية في هذه الباب من قبيل المحاولات الفردية التي لم يكتب لها حظ من التوفيق ، وربما كان يتغير هذا الحظ لو سار على هذه الطريقة شاعر فعل وتبعه شعراء ، أو لو عثر الشاعر بهذه الطريقة عن تجربة شعورية أعمق مما فعل .

ومها يكن من أمر فلما نرى أن ما في هذه الأبيات من مخالفات الوزن والتضمن كان بسبب من محتوى الأبيات ، فقد ترك الشاعر فكرته وشعوره يحطمان الحدود القائمة بين البيتين فاستباح التضمن ، كما ترك لفكرته وشعوره الحرية في اختيار القالب النغمي الذي يلائمها فاستباح الانتقال من المنسرح التام إلى مجزوء المنسرح ، ولا ريب أن قصر الجملة الموسيقية التي نغم عليها الشطر الأخير :
 فخاب فيه أملي

كان ملائماً - ملاءمة حضورية - للشعور المباغت بالفاجعة ، وبالانهيار السريع والتخاذل ، اللذين أصابا الشاعر حين فجع في أخيه الودود ، أو المرجو وده ، وهذه الملاءمة بين الشكل ومحتواه خطوة مبكرة في الطريق إلى الهرمونية .

وتختلف الأيام على هذه المحاولة - إن صح أنها كانت محاولة - فإذا صداها يتردد في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، فقد خرج عبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني على الناس بشعر مترسل من القافية ، وهو شعر لا يسمنا الطمن في صحة روايته أو في أنه كان محاولة فردية ، غير أننا لا نكاد نلح وراء الترسل من القافية أو التزامها أحياناً في ثنايا الشعر المرسل عند شكري والمازني أية ضرورة فنية تدعو إلى هذا الترسل ، كتقديم مضمون جديد ، يحتاج التعبير عنه إلى تغيير الموسيقى ليم الإيجاء ، وليتم التآزر بين المضمون وموسيقاه ، فقد تتوالى الأبيات العشرة في أسلوب حكلي تقريرى ، غير مرتبط بحدث أو موقف يصفه الشاعر ، أو يستقطر منه الحكمة ، وإنما هو يعالي الموقف ، ويقاسي الحدث ، فتسب المعاناة والمقاساة في ذهنه مقررات عن الحياة ، فيصوغها قائلاً :

بلوا سهمية الأيام حق	رأينا الشك يثبت باليقين
تقيم السخل في سبل الضواري	وتقضي للقوي على الضميف
وتقفز ذلة المثرى المفدى	وترحم كل جبار عنيف
وتسعد ذا الدهاء بما جناه	على صافي السريرة من دهاء

فهذه طائفة من الحكم التوالي يمكن التقديم فيها والتأخير ، وليس ثمة ارتباط خاص بين البيتين الثالث وما قبله حتى يتفق معه في القافية ، وإنما جاء هذا الاتفاق - كما جاء الترسل - عفواً بدون مبرر من محتوى القصيدة ، وقد يكون لهذه المحاولة قيمتها في الدلالة على تكرار الثورة على القافية ، وفي الدلالة على الرغبة في تنويع الأنغام الشعرية والتجديد فيها ، ولكنها تبقى - بعد ذلك - خطوة ضلت طريقها إلى الهرمونية .

وإلى جانب الحركات والمحاولات التجديدية في قوافي الشعر لم ينقطع تيار

الحركات والمحاولات التجديدية في أوزانه، ولقد رويت عن مهلهل بن أبي ربيعة أبيات مطلعها :

يال بكر انشروا لي كليباً يال بكر أين أين الفرار
تلك شيبان تقول لبكر صرح الشر وبان السرار

ورويت عن طرفة قصيدة عدة أبياتها عشرون من هذا الوزن الذي اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، ولم يجد الدكتور ابراهيم أنيس إلا ثلاث محاولات في شعر العصر الحديث كتبت على هذا البعر، ويمكن - كما قال الدكتور - أن يدرس ما ورد من نماذج هذا الوزن في ضوء بحر الرمل، ولقد أفرد لها العروضيون باباً خاصة إذ قالوا أنها من بحر قائم بنفسه سموه المديد، وسواء كانت هذه النماذج محاولات تستهدف تنويع الطرائق النغمية في ضوء بحر الرمل أو مستقلة قائمة بنفسها فهي لم تخرج في تاريخ الشعر العربي عن أن تكون محاولات فردية لم تجد استجابة عامة لدى الشعراء.

وإذا تركنا الجاهلية التي بدأت فيها هذه المحاولة وانتقلنا إلى العصر العباسي استمعنا أبا العتاهية يقول :

عتب ما للخيال خبريني وما لي ؟
ويقول :

للمنون دائرا ت يدرون صرفها
حق يلتقيننا واحداً فواحداً

مجدداً بذلك في الوزن والقافية جميعاً، فلما قيل له : لقد خالفت العروض، قال أنا أكبر من العروض.

وجاء العصر الحديث، فقال البارودي على وزن لم يعهده العروضيون :

املأ القدح واعص من نصيح
وارو غلتي باينة الفرح
قالفتي متى ذاقها انشرح

وقال شوقي على وزن لم يعرفه العروضيون يصف الحرم :

طال عليها القدم	فهي وجود هدم
قد وثدت في الصبا	وانبعثت في الحرم
بالغ فرعون في	كرمتها من كرم
أمرق عنقودها	تقدمة للصنم
خبأها كامن	ناحية في الحرم

وجدد في الوزن والتقفية حين قال على لسان حماد في « مجنون ليلي » :

يا نجد خذ بالزمام	ورحب
سر في ركاب الغمام	ليثرب
هذا الحسين الإمام	ابن النبي

وحين قال على لسان شرميون في « مصرع كليوباترا » :

ملكتي دعي	هذه الفِكَرُ
جند رومة	يعبد البِيدَرُ
في سبيلها	يركب الغَرَرُ

أو على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف	من حرس القصر
مريد الخطو	من نشوة النصر
لا تسع الأرض	رجليه من كبر

على أن هذه الحركات التجديدية والمحاولات الفردية التي أسفرت عن أوزان أو تشكيلات جديدة.. جديرة أن ينسحب عليها ما أبديناه على موسيقى الشعر العربي من ملاحظة ، فهي جميعاً ذات طابع زخرفي ، والفارق بين إحداها والأخرى هو أولاً جدة الوحدة الزخرفية أو قدمها ، وهو ثانياً المساحة التي تشغلها هذه الوحدة أو تلك ، فقد تكون مساحة الوحدة شطراً ، وقد تكون عدة أبيات .

على أن حركات التجديد في القوافي والأوزان مها تباينت تسير في طريق باركه عروضيون عرب، فقد ذكر الدمنهوري على متن الكافي في الحاشية ص ١٦، والصبان في شرحه على منظومته : « إن بناء اللفظ العربي على وزن مخترع خارج عن مجور الشعر العربي لا يقدح في كونه شعراً، وقد نصر هذا المذهب الزغشري في القسطاس ».

هذا هو فهم القدماء للفن ومسائله ، وهذه هي محاولاتهم التجديدية على اختلاف العصور ، تؤكد أنهم لا يرضون بتجديد الأوزان وتحجيرها ، ولئن كانت كل هذه الحركات والمحاولات تستهدف إضافة معزف أو معازف ينغم عليها الشعراء تجاريهم فهذا هدف كاف لتبرير هذه المحاولات ، ولكننا نرصدها جميعها من زاوية واحدة هي مدى ما تضيفه هذه الحركات من إضافات هرمونية إلى موسيقى الشعر ، ولقد رأينا أن نصيبها جميعاً من هذه الهرمونية قليل ضئيل ، فهل ترى يزيد نصيب حركة الشعر الحر من هذه الهرمونية ؟ لا أملك اليوم — في هذا المجال — متسعاً للجواب عن هذا السؤال (١٣٢) .

الشعر الحر

زحمت فيما سلف ، تحت عنوان الهرمونية والشعر — أن الشعر الحر (في صورته المثلى النادرة) أقرب إلى تحقيق التآزر بين العناصر الشعرية ، ولقد كنت ألقى محاضرة في كلية دار العلوم (١٥ من أبريل ١٩٥٧ م) بعنوان الشعر الحر والشعر السيمفوني ، كما نشرت في مجلة الآداب بحثاً بعنوان السيمفونية والشعر الحديث (العدد ٥ السنة السابعة — مايو ١٩٥٩ م) فإذا أعني بهذه الصلة بين الشعر الحر والهرمونية أو الروح السيمفوني ؟

لقد أصبح معروفاً بعدما سلف من صفحات أن العمل الشعري يتألف من وثبات نفسية كبيرة ، وأن كل وثبة تتألف من دفعات شعورية صغيرة ، وأن لكل وثبة طابعها الشعوري العام ، كما أن لكل دفقة طابعها الشعوري الخاص ، فإذا كان الأمر كذلك فكيف تستطيع الموسيقى في الشعر متابعة هذا الفيض المتجدد من الدفقات والوثبات على امتداد القصيدة ، إن ذلك لا يتم بصورة فنية تآزرية ما لم تختلف الموسيقى باختلاف الوثبات والدفقات ، شأن الموسيقى التصويرية .

ولكن هل معنى هذا أن ننتقل من بحر هاديء ممتد إلى آخر سريع هدار ، ويتم هذا الانتقال من بيت إلى بيت ؟ إذن فلن تكون هناك وحدة موسيقية تنظم القصيدة ، ولقد تمحضت حركة المذهب الجديد التي قام بها شكري والمازني والعقاد ، وتابعهم في بعضها أبو شادي عن استحداث نوع من الشعر ، يجمع في القصيدة الواحدة ما يشاء الشاعر من بحور مختلفة ، ومما هذا

اللون ملتقى البحور أو مجمع البحور ، غير أن هذه الحركة كان نصيبها الفشل الذريع ، لأنها كانت فيما أعتقد تطبيقاً خاطئاً لما تقرر من حاجة كل وثبة نفسية أو دفعة شعورية إلى التآزر مع الموسيقى الملائمة في وحدة هرمونية ، فالنفس حين تنتقل بين المشاهد المختلفة ، والأجواء المتباينة ، لا تنتقل بهذه السرعة المبالغ فيها دائماً ، وبهذا القفز المشوّء الملهوج ، إن الخواطر النفسية تتحول من الشعور إلى تقيضه حقاً ، ولكن بعد تمهيد وتدرج ، فإذا أردنا أن نتابع هذا التدرج بموسيقى الشعر فسنبكون بعيدين عن المنطق النفسي إذا كانت وسيلتنا هي الانتقال من بحر إلى آخر على هذا النحو الذي استحدثوه ثم هجروه .

إننا قد نستطيع مساوقة هذا التطور الشعوري بوساطة الشكل الجديد ، لأنه حركي متطور ، وليس ثابتاً ساكناً ، نحس فيه بأن كل كتلة منه مغلقة مقيدة ، ووسيلتنا إلى ذلك هي إعطاء الدفقة الكمّ الموسيقي الذي يكافئها تمام المكافأة ، والقافية التي تلائمها من الحروف الشديدة أو الرخوة ، المجهورة أو المهموسة ، وبهذا التلويح في الكم والقافية نعبر عن الصدى الشعوري للموقف تعبيراً موسيقياً ، وبهذا تتآزر العناصر الشعرية في وحدة تذكروا بوحدة التعبير العضوي الذي دعا إليها الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشي .

ولهذا الشعر الحر أسس عروضية عامة ، لمس الذين تناولوه جانباً منها ، ولكنهم أغفلوا جانباً آخر هاماً منها ، ولا يعني أن أبين ذلك إلا في ظل مثالين من الشعر الحر ، فلأبدأ بتقديمها وتحليلها تحليلاً عروضياً :

النموذج الأول من الشعر الحر (بحر الكامل الحر)

« هجيم التتار » للشاعر صلاح عبد الصبور

هَجِّمِ التَّتَارَ (متفاعلات)

ورموا مدينتنا العريقة بالدِّمارِ (متفاعلات متفاعلات متفاعلات)

رجعت كتائبنا مزقة وقد حسي النهار (متفاعلات متفاعلات متفاعلات متفاعلات)

الراية السوداء والجرحى وقافلة موات (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
 والطبلة الجوقاء والخطو
 الذليل بلا التبعات (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
 وأكف جندي يدق على الحشَب (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
 لحن السَّعْب (متفاعِلن)
 والبوق ينسِل في انبهار (متفاعِلن متفاعِلن)
 والأرض حارقة كأن
 النار في قرص تدار (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
 والأفق يختنق الغبار (متفاعِلن متفاعِلن)
 وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق (١٣٣)
 (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)

النموذج الثاني من الشعر الحر (بحر الخفيف الحر)

من قصيدة «ثعلب الموت» للشاعر بدر شاكر السياب

كم يعض الفؤاد أن يصبح الإنسان صيداً لرمية الصياد

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن

مثل أي الظَّبَام أي المصاغير ضعيفا

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فاعلاتن

قابعا في ارتعاده الخوف يختنق ارتياحاً لأن ظلاً خفيفا

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن

يرتمي ثم يرمي في اتئاد

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن

ثعلب الموت ، فارس الموت ، عزرائيل يدنو ويشعد التَّصَلِّ آم

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن

منه آم يصلك أسنانه الجوعى ويرنو مهدداً يا إلهي

فاعلان متفعّلن فاعلان فاعلان متفعّلن فاعلان
 ليت أن الحياة كانت فناءً
 فاعلاثن متفعّلن فاعلان
 واعذاباه إذ ترى أعين الأطفال هذا المهده المستيعا
 فاعلان متفعّلن فاعلان فاعلان متفعّلن فاعلان
 صابغاً بالدماء كفيته في عينيه ناراً وبين فكّيه ناراً
 فاعلان متفعّلن فاعلان فاعلان متفعّلن فاعلان
 كمّ تلوث أكفهم واستجاروا
 فاعلان متفعّلن فاعلان
 وهو يدنو كأنه اتحتت ربحاً (١٣٤)
 فاعلان متفعّلن فاعلان

الأسس العروضية للشعر الحر :

شاع بين المثقفين والدارسين أن الشعر الحر هو شعر التفعيلة ، ولما أهم الأقسام التي أذاعت هذا الفهم قلم الشاعرة الناقدة فاذك الملائكة ، ولكن الحقيقة غير ذلك ، ولقد ناقشت الشاعرة الناقدة واعترفت بأن دراستها كانت مبكرة ، ومن ثم لم تكن علمية بالمعنى الصحيح .

وتقضي الدراسة العلمية الوصفية للشعر الحر أن تضع النماذج المختلفة أمامنا ونحن نؤصل الأصول ، ونقعد القواعد ثم نخرج منها بالنتائج والقوانين .

ولو أننا أردنا تطبيق مبدأ « وحدة التفعيلة » على النموذج الذي حللناه لبدر شاكر السياب لما أمكن لأن القصيدة من بحر الخفيف الحر ، ونحن نعلم أن بحر الخفيف يتكون من هذه التفعيلات (فاعلان مستفعّلن فاعلان فاعلان مستفعّلن فاعلان) . والقاعدة المطردة في نماذج الشعر الحلي هي استخدام البحر بطريقة حرة ، والحرية هنا ذات معنى محدد ، هو أن الشاعر يأخذ في كل

مرة من البيت كمية موسيقية ثلاث دفعته الشعورية ، وقد يكون ما يأخذه في مرة تقعية ، وقد يكون عدة تقعيلات ، فله الحرية في ذلك غير خاضع في هذا إلا لأذنه الموسيقية ولصوت مشاعره وانفعالاته ، فهي التي تتحكم وتنظم عملية التنعيم والتنويع .

وإذن فالشعر الحر هو شعر البحور الحرة لا شعر التقعية الواحدة .
كما أن الشعر الحر حرّ لأنه لا يلتزم بالقافية الموحدة أو المنوعة بتنويعات هندسية زخرفية ، إنه يستفيد منها عند الحاجة إليها بطريقة نمطية أو غير نمطية وفقاً لما تلي عليه طبيعة التجربة وطبيعته هو من قيم موسيقية خاصة .
ويتفاوت الشعراء المحدثون في استخدام حرية الوزن والقافية تفاوتاً كبيراً ، فمنهم من يحسن استقلالها في تحقيق عمل شعري موفق ، ومنهم من يقلّ حظه من التوفيق وليست ملاحظة هذا عمل العروضي ولكنه عمل الناقد الفني .

موسيقا الشعر بين ايدي العروضيين

خطوة الى عروض وصفي وظيفي

سيطرت على العروضيين العرب بعد التحليل والأخفش فكرة اعتبار العروض علماً معيارياً يتخذون منه معايير لإجازة شعر الشعراء أو للوقوف في وجه ما يقدمونه من شعر ، فلما قال أبو العتاهية :

عُتِبَ ما للخيالِ خبرني وما لي ؟

وجدوا موسيقاء مخالفة لمعاييرهم ، فقالوا له : لقد خرجت على العروض ولكنه كان أعتق منهم فرد قائلاً : بل سبقت العروض .

وهذا الموقف على بساطته يصور لنا الصراع بين العروض وعمليات الإبداع الشعري . فالعروض والعروضيون يريدون التحكم في عمليات الإبداع الشعري ، ويبغون إجبار التجارب الشعرية على أن تُصَبَّ في قوالب ارتضوها ، وأب

تعزف على ألحان أو بحور اعتمدها . أما الشعراء فهم يريدون لعمليات الإبداع أن تتحرر من كل قيد سالف يحد من حرية الشاعر المبدع . إلا إذا كان الشاعر متعاطفاً مع هذا القيد ، فإنه حينئذ يتحول إلى تنظيم ضروري لازم لعملية الإبداع وتابع منها .

لم يكن من حق العروضيين أن يقفوا هذه الوقفة المعيارية ، وكان عليهم أن يلتزموا المنهج الوصفي ، الذي يحتم عليهم جمع المادة الشعرية من الرواق والدواوين ، ثم التثبت والتحقق من صحة نسبتها إلى شعرائها ، ثم النظر في البحور التي شاعت بين الشعراء وصارت مشتركة ، والتأصيل لهذه البحور ، باعتبارها حصيللة ما أسفرت عنه محاولات الشعراء على امتداد السنين ، محاولاتهم تنظيم التجارب الشعرية ، ثم كان عليهم أن يتركوا باب التجديد مفتوحاً لأية محاولة ، وكلما أسفرت حركة تجديدية عن قيم موسيقية جديدة أصلتها وقعدوها ، وأضافوها إلى الرصيد العربي في موسيقا الشعر .

وبدهي أن المحاولات الفعلية لشعراء الجاهلية كانت أكثر بكثير من الست عشرة التي أسفرت عن بحور معروفة ، ولكن لم يكتب للكثير منها الانتشار والبقاء ، ومن ثم وجب ألا نلتفت إليها عند تأصيل الأصول العامة للشعر العربي ويجب النظر إلى تلك المحاولات على أنها محاولات فردية لم يحالفها الحظ ، أو لم تمكّن لها الأذواق العربية فرصة الانتشار ، وأولى بها أن تدرس فيما يجب أن نسميه منذ الآن تاريخ موسيقا الشعر مثلاً .

وهذا المنهج الوصفي هو ما لم يلتزمه العروضيون العرب ، إذ لم يكتفوا بوقفهم المعيارية السابقة ، بل كانوا أيضاً يكتبون بالبيت الشاذ المجهول النسبة إلى قائله ، فيقيمون عليه قواعد ويؤصلون عليه أصولاً ، بل كان ثمة ما هو أدهى وأمر ، إذ لم يخلّ عنهم من شواهد صنعوها بأنفسهم حتى تستقيم لهم القاعدة كما تصورها بعقولهم ، من خلال منهجهم المعيارى المنطقي الجاف ، ولهذا أصبح علم العروض معقداً رهيباً ، لا يجرؤ على التصدي له إلا ذوو الجلّد من المثقفين المتخصصين .

وتؤكد حاجتنا إلى انتهاج المنهج الوصفي (الذي ينتهجه كبار المتخصصين في الدراسات اللغوية والنحوية والعروضية في عصرنا) لأننا بحاجة إلى عروض وظيفي أيضاً ، ندرسه ليؤدّي وظيفة عملية هي إدراك موسيقات الشعر العربي الذي نفتح الدواوين فنقرؤه ، إذ ليس في الدواوين ذلك الشعر الشاذ والأوزان الناشئة ، التي صنعها العروضيون وأقاموا عليها بعض قواعدهم وأصولهم .

إن تركيزنا على دراسة الأوزان المستعملة التي كثر فيها الشعر ، وتمحيصنا للأوزان المهجورة ، التي ليس لها شواهد من الشعر العربي المرويّ والمدون عبر الأجيال الماضية ، جدير بأن يتيح لأذاننا الفرصة الكاملة لتلتقي بموسيقا الشعر العربي ، في جو بعيد عن تعقيدات العروضيين وإسرافهم ، وبهذا المنهج الوصفي تتمحق الغاية الوظيفية لدراسة العروض .

القيمة النغمية للزخافات والعلل :

يجمع دارسو الآداب في الشرق والغرب على أن الشعر العربي قد بلغ درجة لم يبلغها شعر آخر من حيث التزام أسس نغمية ثابتة ، ونظم إيقاعية حاسمة . ومن جهة أخرى لم يكتف الشعراء العرب ، بثبات الأسس النغمية لشعرهم على هذا النحو الدقيق ، الذي يحقق من الإيقاع ما لا يحققه شعر آخر ، فزاد بعضهم تقسيماً إيقاعياً داخل البيت .

وزاد بعضهم فالزم نفسه في بعض قصائده ، بتكرار عدد من الأحرف والحركات قبل الروي أكثر مما يلزمه العروض به ، وذلك ما يُدعى لزوم ما لا يلزم ، ومن أمثلة ذلك قول أبي العلاء المعري :

إذا ما هراكمُ حادث فتعدّوا فان حديث القوم يُنسي المصائب
وحيدوا عن الأشياء خيفةً غيها فلم تجعل الذات إلا نصائباً
وما زالت الأيامُ وهي غوافلُ تسدّ سبهاً للنبيّة صائباً

فقد التزم الشاعر بتكرار هذا الصوت (صائباً) في قافية كل بيت ، مع أن

التقاليد الشعرية لا تلزمه بتكرار الصاد ، ولا بتكرار الهزمة ، ولكن الشاعر ألزم نفسه بذلك حرصاً على زيادة العناصر الموسيقية في القصيدة .

والحق أننا لو اعتبرنا ثبات الأسس النغمية ، وزيادة العناصر الموسيقية الإيقاعية ميزة "تحمّد دائماً للشعر العربي" ، فانتنا سنحكم على الزخافات والعلل بأنها هبوط عن مستوى رفيع ، وأنها خلل في بناء محكم ، وهذه هي النظرة التي نظر بها العروضيون العرب بعد الخليل بن أحمد إلى تلك الزخافات والعلل في غالب الأحوال .

غير أنه يمكن اعتبار إحكام البناء النغمي مدعاةً للعلل على نحو من الأنحاء ومدعاةً للتضييق على الشاعر بنحو من الأنحاء ، ومن ثم فإن بعض صور الخروج على البناء النغمي تكون ضرورة لإيجاد تنويع وتجديد ، في ظلّ وحدة نغمية لا يحيطها هذا التنويع ، بل يغنيها ويُذهب عنها الرقوب المؤدي إلى الملل أو التضييق .

وإذا كان لبعض الزخافات هذه القيمة النغمية إذ تُذهب العنّت عن الشاعر حين تخرج به من ضيق النظام الصارم إلى سعة المباح السمع ، وإذا تُذهب العنّت عن جمهور الشاعر ، حين تنقلهم من ملالة الرقوب إلى تشويق التنوع .. إذا كان لبعض الزخافات هذه القيمة فانتنا لا نرفضها على إطلاقها ، ولا نقبلها على إطلاقها ، ولا بد من الوقوف أمام كل منها وقفة خاصة باعتبارها نغمة ، نصفي إليها في بحرهما وقصيدتها ، لتبين مدى اتساقها أو نشوزها مع سائر النغم فما وسعه منها أن يحقق التنويع في ظل الوحدة العامة للإيقاع فهو مقبول ، وما لم يكن كذلك فهو مرفوض ، وقد لمح الخليل بن أحمد هذه القيمة النغمية للزخافات فقد قال ابن سلام الجمحي "إنه كان يستحسنها في الشعر إذ قلّت في البيت والبيتين وشبه القليل من الزخاف بالقليل من الحول ، واللثغ الذي قد يشتهي القليل الخفيف منه في الجارية" (١٣٥) .

فالقى الطيبي أذنيهِ ومَسَّ الأرضَ قَرْنَاهُ
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
(ثم تقول في لوعة وصوت مخفوض وكأنما تحدث نفسها)

بروحى قيد/س هل راحته طِبَاءُ القـ/اع تهواه ؟
وهل يرثى / له الرثم ولا أرثى / لبساواه
(تسترسل في حديثها الأول)

علي فيه / من العشب بقايا صَبَنَتْ قَاف
رأى في جبه/ده قيس وفي عينه/ ليلاه
فبيننا هـ/و في الشوق وفي نشوة/ ذكراه
سبحا الذئب / من الوادي إلى الطيبي / فأرداه
تغدئى بـ/حشى الطيبي غداء ما / تهناه
رماء قيد/س في المقت / لـ بالسهم / فأصماه

١ - الملاحظة الاولى :

من خلال منهجنا الوصفى تفتح دواوين الشعر العربي ، فلا تجد فيها بيتاً واحداً من بحر المزج يتضمن ثلاث تفعيلات في كل شطر ، وكل ما روي من شعر في هذا البحر جاء على تفعيلتين في الشطر ، فمن أين تصور العروضيون أن البحر كان تاماً ثم جزء ؟ لا نوافق على هذا الفرض ، لأنه لم يرد لنا شعر معروف لشاعر يؤيده ، وثانياً لأن هذا البحر ذو وزن راقص غنائي ، وهو جدير أن يكون نشأ هكذا قليل التفعيلات منذ ولادته ، حتى يلائم جو الرقص الذي نشأ فيه .

٢ - الملاحظة الثانية :

هروض المزج تكون صحيحة أبداً أحياناً نراها على صورة (مفاعيلن) وأحياناً على صورة (مفاعيل) ولكن هذا لا يمنع أن نسميها صحيحة لأن هذا الزحاف غير لازم .

٢ - الملاحظة الثالثة :

ضرب الهزج (أي التفعيلة الأخيرة من البيت) تكون صحيحة دائماً إذا وقفنا عند ما روي من شعر عربي وما شاع وكثر فيه ، وهناك صورة أخرى وصفها العروضيون أو اعتمدوا فيها على أمثلة شاذة ، تقرر حذف السبب الأخير من التفعيلة حتى تصير (مفاعي) ونحن لا نعارف بهذه الصورة من خلال منهجنا الوصفي الوظيفي .

٤ - الملاحظة الرابعة :

يقرر كتاب (الباب) في هامش صفحة أربعة أنه « قد يشتبه معصوب الوافر ، بالهزج . وقد عرفنا بالتحليل أن الهزج إذا اشتبه فإنه يشتبه بمجزوء الوافر المعصوب .

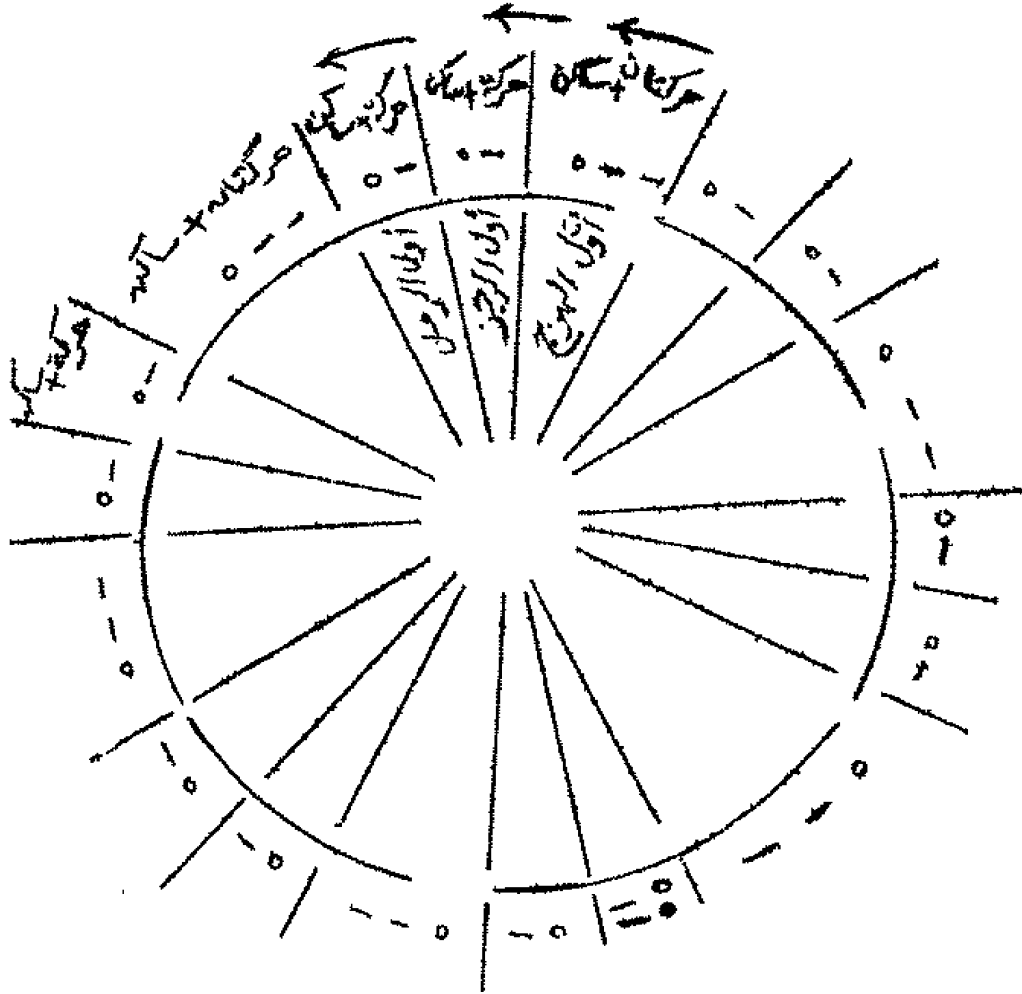
ه - تدعونا الملاحظة الأولى إلى التمس السبب إلى اعتبارهم هذا البحر مجزوءاً عن بحر تام ، والسبب هو ما يعرف بالدوائر ، وذلك ما يحتاج منا إلى وقفة لدراستها .

بحر الهزج في دوائر الخليل بن أحمد :

رأى الخليل بن أحمد بعقله الحصيف وخياله الواسع إمكان تقسيم بحور الشعر العربي خمسة أقسام ، كل قسم منها يُدعى دائرة ، وتشترك بحور كل دائرة في المقاطع الصوتية ، التي تتألف منها البحور ، مع اختلاف ترتيبها في بحرٍ عنه في بحر آخر .

فمثلاً رأى أن بحور الرجز والرمل والهزج تضمها دائرة واحدة ، لأن تفعيلة الرجز (مستفعلن) وهي مقطعان قصيران ومقطع متوسط ، وتفعيلة الرمل (فاعلاتن) وهي مقطعان قصيران بينهما مقطع متوسط ، وتفعيلة الهزج (مفاعيلن) وهي مقطعان قصيران بعد مقطع متوسط ، وهكذا تتألف كل من تفعيلات هذه البحور الثلاثة من مقطعين قصيرين وثالث متوسط مع اختلاف ترتيب هذه المقاطع .

وقد نشط خيال هذا العالم ، فتصور بحور كل قسم من الأقسام الخمسة يمكن



أن يرمز لها بدائرة تتعاقب على مدارها المقاطع الصوتية ، التي تتألف منها بحور هذا القسم أو هذه الدائرة ، وبهذا تصلح الدائرة لأن تكون رمزاً لكل بحر من بحورها ، مع اختلاف نقطة البدء في كل بحر عن غيره .

فتلح ، يسعنا أن نتصور الدائرة التي تجمع بحور الرجز والرمل والحزج ، الذي سبق في الرسم ، إذا استعضنا عن المقطع القصير بالرمز (- •) وعن المقطع المتوسط بالرمز (- - •) فعلى مدار هذه الدائرة يمكننا أن ندور مبتدئين من

أي مقطع قصير يتلوه آخر قصير وبذلك نقرأ (مستعملن) ست مرات كما هو الحال في بحر الرجز .

كما يمكننا أن ندور مبتدئين من أي مقطع قصير يتلوه آخر متوسط ، وبذلك نقرأ (فاعلان) ست مرات ، وهذا هو حال الرمل في رأيهم ، كما يمكننا أن ندور مبتدئين من أي مقطع متوسط يتلوه مقطعان قصيران ، وبذلك نقرأ (مفاعيلن) ست مرات ، ومعروف أن مفاعيلن هي تفعيلة الهزج .

وتقضي الدائرة إذن بأن يكون بحر الهزج متألفاً من (مفاعيلن) مكررة ست مرات ، ولكن المادة الشعرية التي خلفها لنا الشعراء العرب تقول إن الهزج يتألف من تكرار تفعيلته أربع مرات ، فعلى حكم أيها نذل ؟ أنزل على حكم الدائرة ؟ أم على حكم المادة الشعرية ؟

الحق أن منهجنا الوصفي يحسم هذا التردد حين يجعل للمادة الشعرية كل الحق في فصل الخطاب في هذا الخلاف ، فما حرام المادة الشعرية من أن بحر الهزج من أربع تفعيلات وليس من ست تفعيلات هو الحكم العلمي الصحيح ، أما ما يراه الخليل بن أحمد فهو محض افتراض ، يدل على ذكاء وخيال ممتازين ، ولكنه لا يسفر عن حقيقة علمية ، فإيا يتصل بعدد تفعيلات بحر الهزج .

الوحدة العضوية للقصيدة

ليست القصيدة الممتازة مجموعة من العناصر يحاور بعضها بعضاً، ولكنها عمل شعري موحد ، إن تعدد عناصره ، وتتنوع مشاعره ، فهي جميعاً تترد إلى خاطر واحد يهيمن على النص كله، ويلتشر فيه انتشار الأعصاب في البنية الحية.

ووحدة الخاطر الساري في النص يتمثل في وحدة الأثر الذي تتركه القصيدة من نفسك، بحيث يمكنك أن تحس بما لكل عنصر من قدرة على الإسهام بنصيبه في إحداث هذا الأثر الموحد ، الذي تهدف القصيدة بشكلها وبمضمونها إلى نقله وتوصيله ، من قلب الشاعر إلى قلوب متذوقي الشعر .

إن دراسة وحدة القصيدة هي في الوقت نفسه دراسة لكل العناصر الشعرية في أسمى حالاتها ، أي في حالة أداء كل منها لوظيفتها العضوية ، ولهذا فإننا نراك في حاجة إلى دراسة نقدية تطبيقية لقصيدة كاملة ، لتري كيف تتجمع العناصر في وحدة عضوية متأزرة .

إليك هذه القصيدة للشاعر التونسي « أبي القاسم الشابي » ، بعنوان « إرادة الحياة » :

« إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلا بد أن يستجيبَ القدرُ
ولا بُدَّ لليل أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسرُ
ومن لم يعانقه شوقُ الحياةِ	تبخر في جوها وانسدر

فويلٌ لمن لم تشفهِ الحياة فويلٌ لمن تشفهِ العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائناتُ وحديثي روضها المستار

★

ودمدت الريحُ بين الفجاج وفوق الجبال ، وتحت الشجر :
« إذا ما طمعتُ إلى غايةٍ ركبتُ المني ونسيتُ الحذر
ولم أنجبُ وعور الشتاب ولا كبّنة اللهب المستعر
ومن لا يحب صعودَ الجبال يعشُ أبد الدهر بين الحفر ،
فمجتُ بقلبي دماءُ الشباب وضجتُ بصدري رياحُ آخرُ
وأطرتُ أصفي لقصف الرعود وعزفَ الرياح ، ووقع المطر

★

وقالت لي الأرضُ لما تساءلتُ : « يا أمّ هل تكرهين البشر ؟ » :
« أباركُ في الناس أهلَ الطموح ، ومن يستلذُّ ركوبَ الخطر
وألن من لا يماشي الزمانَ ، ويقنع بالعيش ، عيش الحجر
هو الكونُ حيٌ يحبُ الحياةَ ، ويحتقر الميتةَ منها كبُورُ
فلا الأفقُ يخضنُ ميتَ الطيورِ ، ولا النخلُ يلثمُ ميتَ الزهر
ولولا أمومةُ قلبي الرمومَ لما ضمتُ الميتَ تلك الحفر
فويلٌ لمن لم تشفهِ الحياةُ من لعنة العدم المنتصر »

★

وفي ليلةٍ من ليالي الخريفِ مُشْقَلَةً بالأمسى والفتجر
سكرتُ بها من ضياء النجوم ، وغنيتُ للحزن حق سكر
سألتُ الدجى : « هل تعيدُ الحياةَ ، لما أذبلته ، ربيعَ الممُر ؟ »
فلم تتكلم شفاءُ الظلام ، ولم تتروّث هَذَا أَرَى السَّحَر

وقال لي الغابُ في رِقَّةٍ حَبَبَةٍ مثلَ خَفَقِ الوترِ :
 « يَحْيِي الشَّتَاءُ شَتَاءَ الضُّبَابِ ، شَتَاءَ الثَّلُوجِ ، شَتَاءَ المَطَرِ
 فينطفئُ السَّحَرُ ، سَحَرُ النُّصُونِ ، وسَحَرُ الزُّهُورِ ، وسَحَرُ الثَّمَرِ
 وسَحَرُ السَّيَاءِ الشَّجِيِّ الوديعِ ، وسَحَرُ المَرْوَجِ الشَّهِيِّ المَظِيرِ
 وتَهْوِي النُّصُونُ وأوراقها ، وأزهارُ مَهْدٍ حَبِيبٍ نَضِيرِ
 وتَلْهُو بها الرِّيحُ في كلِّ وادٍ ، ويدفئُها السَّيْلُ أنَّى هَبَرَ
 ويفنى الجَمِيعُ كحُلُمٍ بَدِيعٍ تَأْتِي في مَهْجَةٍ واندثر
 وتَبْقَى البُذُورُ التي حُمِلَتْ ذَخِيرَةً لِمَهْمَرٍ جِيلٍ غَيْرِ
 وذَكَرَى فصولٍ ، ورؤيا حَيَاةٍ ، وأشباحَ دُنْيَا تَلَاثَتْ زُمَرُ
 مُعَانِقَةٍ - وهي تحتَ الضُّبابِ ، وتحتَ الثَّلُوجِ ، وتحتَ المَدَرِ -
 لِطَيِّفِ الحَيَاةِ الذي لَا يُمَلُّ وقلبِ الرِّيحِ الشَّدِيدِ الخَصِيرِ
 وحالَةٍ بأَغَانِي الطُّيُورِ . ، وعَطْرِ الزُّهُورِ ، وطَعْمِ الثَّمَرِ . »

★

ويشِي الزَّمانُ ، فتَنمو صُرُوفُ ، وتَذْوي صُرُوفُ ، ولَحْبا أُخْرٍ
 وتُصْبِحُ أَحْلَامُهَا يَفْظَةً ، مُوشَعَةً بِغُمُوضِ السَّحَرِ
 تسائلُ : أينَ ضُبابُ الصَّبَاحِ ، وسَحَرُ المَسَاءِ ، وضوءُ القَمَرِ ؟
 وأَسْرَابُ ذَاكَ الفَرَّاشِ الأَنِيقِ ، ولَحْلُ يُغَنِّي ، وغَمٌّ يَمُرُ ؟
 وأينَ الأشْعَةُ والكائِنَاتُ ؟ وأينَ الحَيَاةُ التي أُنْتَظَرُ ؟
 ظمِثَتْ إلى النُّورِ فوقَ النُّصُونِ ، ظمِثَتْ إلى الظِّلِّ تحتَ الشَّجَرِ
 ظمِثَتْ إلى النُّبْعِ بينَ المَرْوَجِ ، يُغَنِّي ويرْقصُ فوقَ الزَّهْرِ
 ظمِثَتْ إلى نَفْثَاتِ الطُّيُورِ ، وهَمْسِ النَّمِيرِ ، ولَحْنِ المَطَرِ ؟
 ظمِثَتْ إلى الكَوْنِ ! أينَ الوجْهَةُ وأنى أَرى المَسَامَ المنتَظَرُ ؟

✱

وما هو إلا كخَفَقِ الجناحِ حتى نَمَا شوقُها وانتصر
فصدَّعتِ الأرضَ من فوقها ، وأبصرتِ الكونَ عذب الصور
وجاء الربيعُ بأنغامه ، وأحلامه ، وصبأ العطر
وقبَلها قَبَلًا في الشفاهِ تعيد الشبابَ الذي قد غبر
وقال لها : قد مُنحتِ الحياةَ ، وخلدتِ في تسلكِ المدائنِ
وبارككِ النورُ ، فاستقبلي شبابَ الحياةِ وخِصْبَ العُسرِ
ومن تعبدُ النورَ أحلامه يباركه النورُ أنسى ظهر
إليكِ الفضاءَ ، إليكِ الضياءَ ، إليكِ الثرى الحالمَ المزهَرُ
إليكِ الجمالَ الذي لا يَبِيدُ ، إليكِ الوجودَ الرحيبَ النضرِ
فبدي كما شئتِ فوق الحقولِ ، بجو الثمارِ وغضِّ الزهرِ
وناجي النسيمِ وناجي الغيومِ ، وناجي النجومِ ، وناجي القمرِ
وناجي الحياةَ وأشواقها ، وفتنةَ هذا الوجودِ الأغرِ ،

*

وَشَفَّ الدُّجَى عن جمالٍ عميقٍ ، يَشُبُّ الخيالَ ، ويُذكي الفِكرَ
وَمَدَّ على الكونِ سحرَ غريبٍ ، يُصَرِّفه سحرَ مقتدرِ
وضاءتِ شموعِ النجومِ الوضاءِ ، وضاعَ البَخُورُ ، بَخُورُ الزَّهرِ
ورفرفَ روحُ غريبِ الجمالِ ، بأجنحةٍ من ضياءِ القمرِ
ورنَّ نشيدُ الحياةِ المقدسِ في هيكلِ حالمٍ قد سحرِ
وأعلنَ في الكونِ أن الطموحَ لبيبُ الحياةِ ، وروحُ الظَّفَرِ

*

إذا طَمَعَتِ للحياةِ النفوسُ فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرُ

هذه هي القصيدة ، ومن القراء من يقرأها .. فيخرج معجباً بمثلها الرائع
الذي رددته الجماهير العربية لما فيه من حماسة وقوة وحكمة ، أو يقف مفتوناً

بختامها الذي يصلح أن يكون مثلاً سياراً، أو تراه مأخوذاً يبحال بيت، أعجبته فيه كلمات عذبة وشيقة، أو صورة متقنة أنيقة، مثل هذا القارىء يبحث عن «بيت القصيد» فيما يقرأ من شعر.

ولكننا نريدك إذا قرأت قصيدة أن تبحث فيها عن الخاطر الواحد الساري فيها جميعاً، كما تسري العصاراة في كل أجزاء الشجرة العظيمة، إنك إذا التقطت هذا الخاطر استطعت أن ترد إليه كل العناصر الشعرية في القصيدة من عاطفة وفكر وصور وكلمات وموسيقى، لأنها جميعاً تتعاون على ترك أثر موحد في نفسك لا مجموعة من التأثيرات المتباينة.

والخاطر الساري في هذه القصيدة هو «إيمان الشاعر بأن الحياة تتحقق لمن يريد الحياة، ويحبها، ويطمع إليها»، وكل عناصر القصيدة تتآزر مع هذا الخاطر كما سترى في الوقفات السريعة التالية:

العاطفة:

يتماطف الشاعر مع ذلك الخاطر الساري، فيشعر بالتفاؤل، ويكون التفاؤل هو العاطفة السائدة في النص كله، وحققاً قد تجدد الشاعر في بعض الأبيات يشك في عودة الحياة إلى ما ذبل ومات من الأشياء:

سألتُ الدَّجَى :- «هل تعيدُ الحياة»، لما أذبلته، ربيعُ العُمُرِ،

فلمْ تتكلمْ شفاءُ الظلامِ، ولمْ تترنمْ عذارى السَّحَرِ

ولكن ليس هذا الشك إلا تمهيداً لتفاؤل جارف يأتي على لسان الغاب بأن إرادة الحياة لتتصر دائماً.

الأفكار:

وفي ظل ذلك الخاطر الساري والعاطفة المتفائلة نظر الشاعر إلى الشعوب، فرآها تحقق حياة العزة والكرامة حين تريدها، ثم تسبَّح الشاعر إلى قدمه الرياح، فوجدتها — بالطموح — تجتاز الشعاب واللهيب وتصد الجبال، ثم أدار

الشاعر الحوار مع الأرض ، فعرف أنها تبارك الطامحين ، وتلمن القانعين ، وتلفته إلى أن هذا هو قانون الكون ، يشهد على ذلك الأفق الرحيب والنحل الضئيل .

المقطوعات الثلاث الأولى من القصيدة تؤكد - إذن - هذا الخاطر و توسع مجاله ، ولكن هل يقف الشاعر عند هذا الحد ؟ هل يكتفي الشاعر باتساع مجال رؤيته حتى يشمل الكون والآفاق ؟ كلا ! فلو فعل لكانت التجربة - كما أحسها هو وعاشها - مبتورة ، لأن الشابي عميق. الشعور بالحياة ولهذا لا يكتفي « باتساع » مجال رؤيته ، حتى يضم إليه « عمق » هذا المجال أيضاً .

ولكي يظهر الخاطر الساري في القصيدة في أعمق صورة يقف بنا الشاعر في بقية القصيدة أمام قصة « البذور » التي تمثل إرادة الحياة المنتصرة ، فهذا الغاب قد قضى عليه الشتاء ، وأطفأ سحره ، ومزق أغصانه وأوراقه وأزهاره ، فعمشت بها الريح في كل واد ، وجرفها السيل ، حتى فنيت فلم يبق منها شيء ... اللهم إلا « البذور » إنها تحمل إرادة الحياة ، تحمل بها في كل صورها الفاتنة ، وتشتاق إليها ، حتى إذا نما شوقها استطاعت أن تشق التربة من فوقها ، وأن تبصر الكون من حولها ، وأن تتلقى قبلات الربيع على شفاها ، لقد انتصرت فيها إرادة الحياة !

وبهذا يزداد الخاطر الساري عمقاً ، ويحقق للشاعر حينئذ أن يختم القصيدة بمثل ما بدأها به ، فقد تمت الدورة بدءاً وختاماً ، وأكتملت الرؤية عمقاً واتساعاً.

الصور :

وفي ظل هذا الاندماج بين الخاطر الساري والعاطفة والأفكار تؤدي الصور وظيفتها العضوية . فترى الكثرة والوفرة في الصور المشرقة وهذا ما تجده ، مثلاً ، في قول الربيع للنباتات الجديدة :

إليكِ الفضاء ، إليكِ الضياء ، إليكِ الثرى الحالم المزدهر
إليكِ الجمال الذي لا يبِيدُ ، إليكِ الوجودَ الرحيبَ المزدهر

فهيدي كما شئت فوق الحقول ، بجمل الثمار وغض الزهر
... ونأجى الحياة وأشواقها ، وفتنة هذا قلب الوجود الأغر
وترى الشاعر قد يصور ليلاً ثقیلاً الوطأة على النفس لما يحمله من أسى وضجر ،
ليلاً ليس فيه بارقة أمل غير النجوم :

وفي ليلة من ليالي الخريف مُثَقَّلَةٌ بالأسى والضجر
سكرت بها من ضياء النجوم ، وغنيت للحزن حتى سكر
ثم تمضي الأبيات وتتوالى فتجد الشاعر يصور ليلاً يشف عن جمال همت
تضيئه شموع النجوم ، ويضوع فيه البخور والعطور ، وتعرف فيه روح ذات
أجنحة من ضياء القمر :

وشف الداجى عن جمال همتي ، يشب الخيال ، ويذكى الفكر
ومد على الكون سحر غريب ، يصرفه ساحر مقتدر
وضاءت شموع النجوم الوضاء ، وضاع البخور بخور الزهر
ورفرف روح غريب الجمال ، بأجنحة من ضياء القمر
ولا عجب في اختلاف الصورة بين هذه الأبيات وسابقتها ، ف وراء الصورة
الأولى شك أدنى إلى الإحساس بالضجر والظلمة ، و وراء الصورة الثانية تفاؤل
بعبد مماع الشاعر قصة « البذور » أدى إلى الإحساس الطليق بجمال الدجى
وسحر الكون ، اختلفت الحالة النفسية فاختلقت الصورة ، وكان في هذا كله
تأكيد للوحدة بين الخاطر الساري ، والماعطة ، والفكرة ، والصور .

الكلمات :

إن الكلمات لتوحى بهذا الخاطر وبإخلاص الشاعر له ، فهو مثلاً عندما
يتعرض للذين لا يحملون إرادة الحياة والشوق إليها يستعمل كلمتي الصفع واللعة
« صفة العدم » و « لعة العدم » وهو مثلاً حين يعبر عن شق البذور للتربة والجلد
والحجارة التي تعلوها يقول :

فصدعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور
فالتصديع بمعناه ، وبحروفه القوية يوحى بالجهد الجبار الذي قامت به البذور
الحية... وهكذا تقوم الكلمات بوظيفتها في نقل الحاطر الساري وما يتأزر معه
من عناصر شعرية .

الموسيقى الخارجية والداخلية :

الخارجية :

إرادة الحياة قوية دفءة ، ولو تأملت موسيقى البحر المتقارب : (فمولن
فمولن فمولن فمولن ..) لوجدتها منتظمة متعقدة ، حتى كأن موسيقى القصيدة
نبض منتظم يدل على الصحة والقوة ، ويظل انتظام النبض في كل بيت سارياً
حتى تصل إلى قافيته ، فتجد حرف الراء الساكن يؤكد مجرسه الواضح قوة
الحياة وانتصارها .

الداخلية :

وكثيراً ما تجد الأبيات تضيف ألواناً من الموسيقى إلى ما سبق من موسيقى
البحر والقافية ، وأظهر هذه الألوان ما تسمعه في تكرار بعض الحروف أو
الكلمات ، وفي التوازن بين العبارات ، واستمع إلى تلك الموسيقى مثلاً في بيتين
أولهما يصور قدوم الشتاء الذي يهدد البذور ، وثانيهما يصور الربيع الذي كان
لهذه البذور :

يحىء الشتاء ، شتاء الضباب ، شتاء الثلوج ، شتاء المطر

فينطفئ السحر ، سحر الفصون ، وسحر الزهور ، وسحر الثمر

فحرف « الشين » المتكرر في البيت الأول يساعد على اشاعة الشعور بجو
الشتاء وموسيقاه الصاخبة ، ولم تقف « الشين » وحدها لتصخب ، فقد شاركتها ..
« الجيم والضاد » في هذا الصخب .

وحرف « السين » المتكرر في البيت الثاني يساعد على الاستماع بهمس الربيع

وموسيقاه الرقيقة ، ولم تقف .. السين ، وحسدها لتعزف ، فقد عزفت معها
حروف « الفاء والحاء والهاء » لحنًا هادئًا رقيقًا .

وكثيراً ما يستحدث الشاعر قافية داخلية تجعل توازن العبارات أكثر تنغيمًا
وإيقاعاً :

وناجي النسيم ، وناجي الفَيُومَ ، وناجي النجومَ ، وناجي القَمَرُ
فهذا الإيقاع خير لحن يعزفه الربيع ليعبر عن فرحته بعودة الحياة وانتصارها
في النبات الجديد .

على أن من الموسيقى ما هو أخفى من هذا ديبياً ، وأكثر اتحاداً مع العاطفة
السارية في النص . وتلك هي الموسيقى النفسية التي تحس بها في المقطوعات الثلاث
الأولى قوية هادرة ، عنيفة عالية . فإذا ما بدأ الشاعر يتتبع البذور في رحلتها
الخالدة — ما خلدت الأرض — رأيت الموسيقى النفسية هادئة كامنة كأنها تحبس
أنفاسها . حتى تلتفض بعد انتصار البذور في نغم عال يذكرك بعلو النغم في
مطلع القصيدة .

وهكذا ترى العناصر الشعرية متآزرة في وحدة عضوية ، تحس معها أنك
أمام فرقة موسيقية متعددة المعازف ، ولكن ما تسمعه من أنغامها متآلف اللحن
موحد التأثير .

في المسرحية الشعرية وعناصر بنائها

عرف النصف الثاني من القرن الماضي عدة محاولات ، لتأليف مسرحيات شعرية ، وذلك ما لم يكن لتاريخ الشعر العربي به عهد في عصوره المختلفة ، على أن هذه المحاولات لم ينجح لها أن تصل إلى مستوى جيد قبل أحمد شوقي ، الذي قدم للمسرح ست مسرحيات شعرية منها « عنقرة » .

عرض لموضوع عنقرة :

موضوع هذه المسرحية قصة عنقرة بن شداد وابنة عمه عبلة بنت مالك العبسي كما روتها كتب الأدب العربي وكما تصورها أحمد شوقي ، وقد بناها الشاعر على أربعة فصول أوجز القول في أحداثها :

يصور الفصل الأول بعض سمات الحياة البدوية الجاهلية في نجد ، ونرى في هذا الفصل (عنقرة) شاكياً هواه ، و (صخرأ) الفتى الوسيم المعجب بوسامته ساعياً إلى خطبة عبلة ، التي تحب عنقرة ، أما صخر فتهاواه فتاة أخرى هي (ناجية) ، ونرى اللصوص ينفرون على الحلي ، وتستغيث عبلة فيسارع عنقرة إلى نجدها واستنقاذها من أيديهم ، ويشكو لها هواه ، ونرى أحد العبيد ومعه نسور وأشبال بما اصطاده عنقرة ، وفي ختام هذا الفصل يلتقي عنقرة وصخر ، ويدور بينهما حوار ينتهي بفرار صخر .

وفي الفصل الثاني يخطب صخر عبلة ، ولكن أباهما يشترط رأس عنقرة مهراً لابنته ، ويعد صخر بتقديم هذا المهر الهائل ..

وفي الفصل الثالث نرى عنقرة في مناجاة مع عبلة ، ولكنه يرى في عينيها صورة عبيد يريدها اغتياله ، فيصيح فيها ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر ، وهذا نظن أن العوائق بين الحبيبين قد زالت غير أننا لا نلبث حتى نرى منافساً آخر خطيراً لعنقرة هو « ضرغام » وهو بطل فارس يعرف قسدر الأبطال الفوارس ، ولهذا فهو يغضب ويلوم أبا عبلة حين يطلب منه رأس عنقرة مهراً ، ويلتقي ضرغام وعنقرة ، ويتكاشفان ثم يتحاكان إلى عبلة ، وينتهي المنظر الأول من هذا الفصل بفارة على الحبي ، كما ينتهي المنظر الثاني منه بقتل ضرغام ورسم قائد الفرس .

وفي الفصل الرابع نكتبين أن صخرأ نجح في المحاولة بين الحبيبين ، فقد أقيمت الأفراح في حبي بني عامر بمناسبة زفاف عبلة إليه ، ولكن عنقرة يكون قد دبر الأمر ، فيأمر فتزف (فاجية) إلى صخر ، ويؤف هو إلى عبلة بعد أن يبارز طائفة من الأبطال ويتغلب عليهم واحداً واحداً . وتنتهي المسرحية بزواج صخر وفاجية وبزواج عنقرة وعبلة .

والآن بعد أن عرفنا موضوع المسرحية نستطيع أن نقف أمام أحد مشاهدها ، لنرى في ظله مفهوم البناء المسرحي وعناصره .

فاجية :

تَعْبِلُ لَعَمْرِي فَاخِرَةً	تَحِيْمَتُكَ الْهَرَاءُ يَا
عَقَائِلُ الْمُبَادِرَةِ	تَصْلُحُ أَنْ يَسْكُنَهَا

فتاة :

وَلَا تَزَالُ عَامِرَةً	مُتَمَتِّعَةٍ يَا أُخْتُ بِهَا
وَعَشْتِ فِي بَيْتِكَ يَا عِبْلُ الْمَدَى	وَعَاشَ أَهْلُوكِ رِعَاشَ مَالِكٍ
	مَعَ رَجُلٍ كَأَنَّهُ لَيْثُ الْوَعَى

بل رجلٍ كأنه بدرٌ الدجى

صخر :

عبلة :

بدرُ الدجى؟ لاء ليس ذاك بغيتي
إن كان في الأسرار باتَ عنده
البدرُ في بيضِ لياليهِ معي
صخر :
ماذا تريدن إذن ؟

عبلة :

أريدُ أجلاً شديدةَ القوى
وساعداً تخشناً كجُلُودِ الصفا
صخر :

وسحنته كأنما قد قَلَبَتْ
على هَبَابِ القدرِ وجهاً وقفا
عبلة :

تريدُ أن تسخرَ منْ هترةٍ ؟
إن كنتِ كالفتيانِ فامضِ لاقه
صخر :

لمْ لا تقولين اَلقِ حبةَ الصفا
أنا ألقيه ؟ أجنون أنا ؟
أو أسدَ الصحراءِ أو ذئبَ الفلا ؟
عبلة :

خلّك منه صخرُ، لا تفتكسْ به
لا تشترين صخرُ، بفارِسِ الوغى
صخر :

الحقُّ أني يا بنسا
سُمتُ من عنزةٍ
ومن حديثِ بأسِهِ
وفتنةِ البَدورِ به
تَ عيسِ خانقي الصبرُ
ومن ثنائهِ العطرُ
ومن نغويهِ الأخرُ
وشائهِ بينِ الحضَرِ

أَكَلُ ذَنْبٍ رِيشُهُ وَشَبَعُهُ مِنْ الْبَشْرِ
وَكُلُّ لَيْثٍ فَاتِكُ وَكُلُّ حَيَّةٍ ذَكَرُ
وَكُلُّ سَيْلٍ لَمْ يَدَعْ وَكُلُّ رِيحٍ لَمْ كَذَرَ
عِنْدَ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ مِ كَانَتْ لَهُ خَطَرُ ؟

عبلة :

تَحْلِينَ صَخْرًا دَعْنَهُ قَدْ قَتَلَ الْفَقْرَ الْحَسَدُ
أَسْمَعَنَّ شَاةَ عَامِرٍ مَاذَا تَقُولُ فِي الْأَسَدِ ؟

صخر :

شَاةُ أَنَا يَا بَنَاتَ عَبَسٍ أَحْسَبَنَّ الشَّاةَ مَا يَقْرُءُ
فِي الشَّاةِ - وَاللَّهِ - كُلُّ خَيْرٍ وَلَيْسَ فِيهَا أَدَى وَشَرٌّ
مِزَاجُهَا هَادِيٌّ لَطِيفٌ وَشَكْلُهَا رَاقٍ يَسْرُ

عبلة (ضاحكة) :

اضْحَكُنَّ يَا بَنَاتُ الْعَامِرِ شَاةُ

(ثم إلى صخر) بَسْ بَسْ تَعَالَى بَسْ بَسْ

أُخْرَى : هَسْ شَاةَ عَامِرٍ هَسْ

أَخَذِي كُلِّي مِنْ تَرْسِي

شَهِدَ اللَّهُ قَدْ أَسَاتْنِ فَهِنَا

صخر :

نَحْنُ ؟ بَلْ أَنْتَ قَدْ أَسَاتَ مَقَالَا

عبلة :

صخر :

مَا الَّذِي قُلْتَ ؟

عبلة :

سِ ، وَصَفَرْتَ عِنْدَنَا الْأَبْطَالَا

قُلْتَ مَا قِيمَةُ الْبَأْ

صخر :

إنما قلتُ تأخذُ الذئبةَ الذئدَ
وابنةَ الناسِ لابنهمُ فقديماً

عبلة :

لا تريدُ الرجالَ يا صخرُ إلا

صخر :

بل أريدُ الحياةَ خيراً وسلاماً
أريدُ الجمالَ لهذا الجمالِ
ويحزنُنِي أن خوفَ الظُّباءِ
وأن تحمَلَ امرأةٌ كالشَّعاعِ
وفي البيدِ كلُّ فئٍ كالسراجِ

عبلة :

جميلٌ وليس بحامي البيوتِ
إذا ما عوى الكلبُ ضلَّ السلاحُ
يجودُ بزوجهِ للمُغِيرِ
صخر : ومن تعنين يا هبل ؟

عبلة :

لقد أسرفتَ في التعرِدِ
ومن يا صخر من تعنِي ؟
ض باليث وفي الطعنِ
(تسمع ضجة وأصوات استغاثة من ناحية الخيام)

عبلة :

وَيْحَ جيراني وَيْحي صرخاتٌ وصفيرٌ

« لعل الصبيح لنوريا » ونمطي لباء الرثبلا « أي للأسد أثناء نهبي به أحق وأول »

وهلى الحياتِ أشبا حُ وأقدامُ تدورُ
أُترى قد نزل اللّ صُ بعَبَسٍ والمغيرُ ؟
صخر :

الحياةَ الحياهُ النجاةَ النجاء
الفرارَ الفرارُ الففارَ الففسار (١٣٦)

(يفر الجمع من هنا ومن هناك وتبقى عبلة وحدها
فتخرج إليها من الخيمة الخادمة سعاد)

عناصر البناء المسرحي :

يقوم البناء المسرحي على الموضوع ، والشخصيات ، والحوار ، وهذه هي
العناصر الأساسية المتصلة بالنص المقروء للمسرحية ، على أن المسرحية تكتب
دائماً لتمثل لا لتقرأ فحسب ، ومن ثم فإن هناك عناصر مساعدة خارجية هي
المسرح والممثل ، وما يحتاج إليه المسرح من مناظر وإضاءة مثلاً ، وما يحتاج
إليه الممثل من أزياء وأقنعة مثلاً مما يساعد على تجسيم ما يصوره الكاتب ويبحث
فيه الحياة والحركة على المسرح ، على أننا لن نغنى بغير العناصر الذاتية
للمسرحية .

الموضوع (أو الحكاية أو الحدث) :

هو الفكرة أو القصة التي تعالجها المسرحية بما ترضه من أحداث ، وما يقوم
بها من شخصيات ، وما يجري فيها من حوار ، وقد سبق أن عرضنا عليك
موضوع مسرحية « عناترة » ، ولعلك لاحظت مبالغة مثلاً في تصوير قوة عناترة
إذ يموت عبد من صرخة لعناترة ، وهذا ما ينبغي تجنبه حتى تكون الأحداث
منطقية ومعقولة ، 'تقنع بواقعيّتها' .

وقد قسم المؤلف الأحداث إلى أربعة فصول تختلف في المكان ، فبعضها في مضارب بني عبس ، وبعضها في حي بني هاجر ، أو تختلف في الزمان فبين بعضها أيام ، وبين بعضها شهور ، ثم يتكون الفصل من منظر واحد أو اثنين ، فقد تقع الحوادث خارج الجبام أو داخلها ، وقد تكون الحوادث قبل معركة أو بعدها ، وكل هذا يستدعي تغيير المنظر ، وأخيراً يتكون المنظر من العديد من المشاهد التي قد تتجاوز العشرين ، تبعاً لتغير الشخصيات أو الحوادث على المسرح .

الشخصيات :

تتصف الشخصيات في داخل المسرحية بصفات تتحقق في كل عمل مسرحي جيد ، وأهم هذه الصفات ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه ، وألا يفرض المؤلف نفسه عليها فتتحول إلى أبواق تنطق بأفكار المؤلف ، أو دُمى يجرّكها إصبعه ، ويستطيع المؤلف أن يبت أفكاره بطريقة خفية غير مباشرة حتى نشعر بأن شخصياته تتصرف بحرية وبطريقة طبيعية تلقائية ، كذلك تتصف الشخصية بالوحدة ، بمعنى أن كل ما يصدر عنها من قول أو عمل يمكن تفسيره في ضوء المنطق الخاص لهذه الشخصية ، وتتصف الشخصيات في مجموعها بالتنوع والتفاعل والصراع ، إذ لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها ، أو من شخصيات غير متفاعلة ، فمن صور التفاعل تتولد بنية المسرحية ، والشخصيات في المسرحية الفنية تدل على « معنى إنساني » يصلح أن يشاهده كل إنسان مع اختلاف الأمكنة والأزمنة بالرغم من أن المؤلف قد صورها في مكان وزمان معينين حتى يعطيها طابعها الواقعي ، وآخر ما نذكره من صفات الشخصية المسرحية هو أن المؤلف يبرز كلا منها منفرداً بخصائصه الجسمية والنفسية والاجتماعية .

ولو رجعت إلى المشهد الذي سقناه لك من « عنقرة » لرأيت « صخرأ » مثلاً للشباب الجميل الجبان الذي يعجب بجماله ويبرر جبنه . وهو مثال نصطدم به في كل عصر وفي كل بيئة ، ولهذا فهو متصل بالعالم الحقيقي ، ويدل على معنى

إنساني عام ، ألا تراه يقدم نفسه بقوله :

بل رجلٌ كأنه بَدْرُ الدَّجَى ؟

ثم ألا تراه لا يبالي أن تشبّهه عبلة بالشاة ، فهذا عنده لا يضر :

في الشاةِ والله كلُّ خيرٍ وليس فيها أذىٌ وشرٌّ
مزاجها هادئٌ لطيفٌ وشكلها رائقٌ يسرُّ ؟

ثم ألا تراه يبرر جنبه بقوله :

بل أريد الحياة خيراً وسلاماً ليس شراً سبيلُها وقتالاً ؟

ولو رجعت إلى المشهد ورأيت « صخراً » حين يطلب الحياة والنجاة والفرار والقفار هرباً من المعيرين لتأكدت أن هذا هو النتيجة الطبيعية لفق معني يجاله مدافع عن جنبه ، وهذا هو معنى وحدة الشخصية في حدود هذه الشواهد .

كما أنك لو رجعت إلى مطلع المشهد فطالعتك خيمة « عبلة » الحمراء التي تصلح لسكنى عقائل المناذرة ، لعرفت أن الشاعر قد نقلنا إلى البيئة البدوية التي جرت فيها الأحداث ، وهي بيئة لا نلصقها فقط في صورة الخيمة وذكر المناذرة بل نلصقها كذلك في المثل الأعلى للرجل الذي تريده « عبلة » .

أريد أجلاً شديدة القوى وساعداً نخشناً كجملود الصفا

فهي تريد الرجل الذي يحميها من كل ما يغير عليها من إنسان أو حيوان ، وذلك واضح من ردها على « صخر » بقولها :

جميلٌ وليس بعامي البيوتِ ولا مانعٌ من بسدِّ ماله
إذا ما عوى الكلبُ ضلَّ السِّلَاحَ وبَلَّ من الخوفِ سرُّ والتهِ
يحودُ بزوجه للغيرِ ويرمي إلى الذئبِ أطفاله

وهذا المثل في البداية أظهر منه في أية بيئة أخرى ، كما تلوح سالم البيئة

وجوؤها في الحديث عن حية الصفا وأسد الصحراء وذئب الفلاة ، والسيل الذي لا يدع والرياح التي لا تذر والشاة التي لا تضر ، وبهذا ترى الشاعر قد نجح في تلوين المشهد باللون المحلي وإن كان ذا معنى عالمي كما عرفت .

وقد وضحت لك من الشواهد السابقة سمات « صخر » الجسمية ، فهو جيل وسماته النفسية ، فهو جبان ، وأما السمات الاجتماعية فتظهر في مشاهد أخرى إذ تعرف منها أنه من سراة بني عامر ومترفيهم ، يتضح ذلك من حوار قصير مثلاً دار بين فتاة وناجية :

الفتاة : من الفقى ؟

ناجية : من عامر
أبوه مؤفؤور النعم
يقال في حظاره ألفان من خمر النعم

أما التنوع في الشخصيات والصراع بينها فهو ظاهر في هذا المشهد إذا قارنت بين جبن صخر ، وحب عبلة للشجاعة ، واصطدامها بصخر لجبنه ، ولكن التنوع والصراع يتجليان أكثر في عرض المسرحية إذ ترى « ضرغاماً » على النقيض من صخر ، ومع ذلك فهو يختلف عن عنارة ، وإذ ترى ناجية على النقيض من عبلة فالأولى تحب صخرأ لحسنه برغم جبنه ، والثانية تحب عنارة لشجاعته ولقوته وشاعريته ، وهكذا تتنوع الشخصيات مما يساعد على حدوث تفاعل وصراع بينها .

هل أنك ربما لمست أن تصوير شوقي لجبن صخر لا يخلو من مبالغة ، فهو لا يكاد يسمع ضجة المغيرين واستغاثات بنات عبس حتى يولي الفرار معتصماً بالقفار بطريقة مفتعلة ، ولعلك أيضاً لمست المبالغة في تصوير إعجاب صخر بجمالها ، ومعنى هذا أن صخرأ قد صار — إلى حد ما — دمية في يد المؤلف .

على أن مثل هذه المبالغات في تصوير بعض الشخصيات قد تكون مقصودة لتحقيق توازن بين المرح والفكاهة اللذين يبعثها صخر ، والبأس والجد اللذين يتصف بهما عنارة .

الحوار :

إذا كانت الأحداث أو الحكاية تستلزم ضرورة وجود شخصيات مسرحية متنوعة متصارعة ، فإن الصراع بين الشخصيات لا يستطيع أن يعبر عن الأفكار الجزئية التي تتطلبها المواقف المختلفة ، ولا عن الفكرة الكلية للمسرحية إلا بواسطة الحوار ، وهذا يؤكد حقيقة هامة ، هي أن عناصر البناء المسرحي ملتصمة متشابكة في وحدة تضمها جميعاً ، وإذا كنا - نظرياً - نفرق بينها فذلك خضوع لضرورة الدرس والنقد .

وأهم خصائص الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلاً لتقال ، لا لتقرأ ، تقولها شخصية معينة ذات مستوى نفسي واجتماعي معين ، لتؤدي بها فكرة معينة في موقف معين من المسرحية ، ولتترك آثاراً معينة في الشخصيات المسرحية التي تسمعها ، ولا بد للكلمة أن تتلام مع هذا كله .

ومن أخطر ما يتعرض له الحوار المسرحي أن يكون خطابياً ، وذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه بحديثها للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين ، ففي هذا إكراه للموقف على تقبل العبارة الخطابية ، ومن الأخطار الفنية كذلك أن تكون العبارة غنائية تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فبهذا تنفصل الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، ويتوقف الحدث المسرحي عن التطور .

فإذا رجعت بهذه المقاييس إلى المشهد المسرحي الذي عرض عليك رأيت أن ما جرى على لسان كل شخصية كان ملائماً لمستواها النفسي والاجتماعي ، ولعل هذا قد اتضح لك من الحديث السابق عن الشخصيات .

وإذا رجعت إلى المشهد كرتة أخرى رأيت عباً ، بل شل القناعة : « مع رجل كأنه ليث الشرى » قد تركت أترأ معينة مقصوداً إذ ناسل صخر فقال :

بل رجل كأنه بدر الدجى

ثم إن عبارة صخر قد أثرت بدورها في عبلة فأعلنت زهدا في رجل له مثل هذه الصفات . وما أن عبرت عن أمنيتها في رجل شديد خشن حتى عرض صخر بسواد عنارة ، وهكذا احتدم الصراع بين عبلة وصخر .

وإذا عاودت الرجوع إلى المشهد رأيت الموقف يتحكم في الجملة المقولة ، ألا ترى إلى العبارة حيث تقوى وتشتد حين تتحدث فيها عبلة عن عنارة :

أريد أجلاداً شديدة القوى وساعداً خشناً كجلود الصفا

وإلى العبارة تصير مرحة عذبة سهلة حين تقولها عبلة للفتيات من حولها ، ثم لصخر :

اضحكُن يا بناتُ المامريُّ شاةُ

بسْ بسْ تعالى بسْ بسْ كَسْ شاةُ هامريِّ هسْ

تُخذي كُلِّي من مُرْمُسِ

على أنه مهما دعا الموقف إلى السهولة والبسط في التعبير فإن ذلك لا يعني أن يهبط الشاعر إلى العامية ليتخذ منها أداة للتعبير ، فالوقوف المسرحي ليس صورة عدية للواقع المباشر ، بل انتخاب وتهذيب له ، وراقي وسمو به ، والمهم أن يستطيع المؤلف — بعد ترجمة الحوار إلى اللغة الفصحى — أن يرسم الشخصيات ويحدد ملامحها النفسية والفكرية والاجتماعية في صدق .

وإذا كان شوقي موفقاً فيما عرضنا له من نماذج الحسوار ، فإنك في عرض المسرحية قد تصطدم بعوار خطابي تتجه فيه عبلة للجمهور ، وتتحدث بوحى عصري لم يكن متاحاً للجاهليات البدويات ، وذلك حين تقف عبلة غاضبة لتقول لعرب الجاهلية :

إلى كمّ تهيمون تحت النجومِ وتفرقون افتراق السبيلِ ؟

وليس لكم دولةٌ في الوجودِ وتسحبكم كاللؤلؤِ الدُّوَلُ

ألمْ على حوضكمُ قبصرٌ وكسرى على جانيبه كزَلُ

ويحككمكم تحت نير القريب ومهارة الأدعياء الدخّل (*)
 هم الأمراء وقد يرتدون بباب الأعاجيم ذلّ الشذل (**)
 فلماذا سأل سائل قائلًا : وما الذي ترمي إليه عبلة ؟ أجابت :

: أرُمي لتحرير العرب

من أين لأعرابية بدوية جاملية هذا الوعي الذي يدعوها إلى تحرير العرب، وإقامة دولة لهم، والذي يجعلها تعيب عليهم تفرقهم وخضوعهم لحكم الأدعياء الدخلاء الذين يلبسون رداء الأمراء ولكنهم بباب الأعاجيم أذلاء أنذال ؟.. الحق أن إدراك عبلة يرقى هنا إلى مستوى إدراك شوقي لمشكلة العرب في العصر الحديث، ومن حق الشاعر المسرحي أن يجعل الشخصية التاريخية تخدم الواقع الراهن، ولكن بشرط أن تبدو الشخصية طبيعية لم تخرج من إطار البيئة وإطار العصر المحددين لها في المسرحية .

وقد لحظت قصر عبارات الحوار في هذا المشهد . فلم يطل الحديث بأحد المتحاورين، مما ساعد على عدم توقف الحركة على المسرح، وعلى عدم تحول الموقف المسرحي إلى 'فرص' لإنشاد القصائد الشعرية، وفي هذا 'وفق' شوقي كما لم يوفق في مسرحيات أخرى له مثل 'مجنون ليلى' و'مصرع كليوباترة' .

وقد استطاع شوقي أن يبتكر طريقة فذة لتطويع موسيقى الشعر العربي للحوار المسرحي، فلا يقف البيت بصورته المألوفة حائلًا بينه وبين تقصير الحوار إلى جملة أو كلمة واحدة إذا اقتضى الموقف المسرحي ذلك، وتلك الطريقة التي ابتكرها هي تقسيم البيت وأحيانًا الشطر بين اثنين من المتحاورين أو أكثر، مثال ذلك :

عبلة : البدر في بياض ليلاليه معي .

صخر : ماذا تريدن إذن ؟

عبلة : ليث الشمرى

(*) أي أن الحكام الأدعياء يساعدون القريب على ركوب الشعب كاتركب الدابة .

(**) الشذل جمع لذل والصواب أنذال أو نذول أو نذلاء .

العاكسات المتماثلة في مسرحية مصرع كليوباترا

وقد فرغنا الآن من مشاهدة هذه المسرحية « مصرع كليوباترا » لأحد شوقي ،
يسعني أن أقدم ما لديّ من محاولة نقدية ، وكان لا بد من هذه المشاهدة الكاملة
للمسرحية ، أو من افتراض حدوثها ، حتى أنجذب خطيئة فنية كبيرة ، هي
محاولة تلخيص المسرحية قبل التعرض لنقدها ، فالمسرحية تشتمل على أحداث
بعضها يصغر ويدق ، وبعضها يفتح ويحل ، وليس جليلها دائما بأهم من دقيقها ،
والمسرحية تقدم عدة شخصيات لكل دورها ، ولكل سماتها الجسدية
والاجتماعية والنفسية ، ولكل منها بالأحرى علاقاتها الظاهرة والخفية ، فماذا
أخذ من هذا كله وماذا أدع ؟ أمر يحسمه ويقرّفه كل من يتعرض لتلخيص
عمل فني .

سأفترض إذن أننا فرغنا - الحين - من مشاهدة مصرع كليوباترا ، أو على
الأقل فرغنا من قراءتها قراءة نقيم لها في خيالنا مسارح ، ونحرك على هذه
المسارح الشخصيات ، وننطقها ونلبسها ، ونضعها في الإطار المكاني بالاسكندرية
والإطار الزمني لعصرها قبل الميلاد .

وبعد هذا الافتراض استبجح لنفسي أن أتقدم خطوة إلى ما أريد .

ازدواج العقدة ورفض التفسيرات التقليدية له :

تتضمن « مصرع كليوباترا » عقدة مزدوجة ، فإن هناك قصتين ، أو سلسلتين
من الأحداث ، الأولى قصة كليوباترا وأنطونيوس ، وتنتهي بأساة ، إذ ينتحر

البطلان ، والثانية قصة حابي وهيلانة ، وتنتهي نهاية سعيدة ، إذ يتزوج الفتيان .

وصحيح أن القصة الأولى - قصة كليوباترا وأنطونيوس - قد غطت أحداثها مساحة كبيرة من هذه الدراما ، ولكن القصة الأخرى موجودة مع هذا ، كما أن أهمية الواقعة لا تقاس بمساحتها ، ولكن تقاس بمدى صلتها وبنوع صلتها بفكرة المسرحية ، ولا أقصد بلفظة « الفكرة » معناها الشائع في النقد المسرحي ، وهو « الأحداث » ، ولكن أقصد بؤرة الحياة النفسية للأحداث أو مقصدها الذي تنجم منه كل أحداثها من كل موقف على امتداد المسرحية .

وهكذا فإن موقفه النقدي من هذه المسرحية ينبغي أن يدور حول البحث عن الفكرة المسرحية لمصرع كليوباترا ، ومحاولة التعرف على الوشائج والعلاقات التي تربط بين هذه « الفكرة » وكل أحداث المسرحية ، سواء في ذلك قصة كليوباترا وأنطونيوس ، وقصة حابي وهيلانة ، بل سواء في ذلك أية من هاتين العقدين ، وما قد يتخلل المسرحية من مشاهد استطرادية مضحكة .

وفي سبيل نشدان معرفة التكامل ومداه بين عناصر هذه المسرحية . وإيضاح العلاقة الصحيحة بين أحداثها ، لن نقول إن العلاقة سببية منطقية ، ولن نقول إنها ناشئة عن حرص على إحداث نوع من التوازي الساخر بين دوافع الحب ودوافع الحرب مثلاً ، أو بين حياة المهرجين وحياة الأبطال .

إن قصارى ما أتصور أن تقوله فكرة العلاقة السببية المنطقية هو أن العقدة الثانوية في هذه المسرحية ، وهي قصة حابي وهيلانة ، تهدف إلى غاية محددة ، كغيرها من الأحداث الثانوية ، تلك هي مساعدتنا في التعرف على شخصية كل من كليوباترا وأنطونيوس في مواقف مختلفة ، ومن زوايا مختلفة ، ولعل فيا درج عليه النقد من تسمية مثل هذه العقدة وتلك الأحداث باسم ثانوية ، لعل في « وسما » بهذا ، أو « وصمها » به ما يغري بالمبادرة إلى اعتبار كل ما حول العقدة الأساسية خادماً لها ، ما دام « ثانوياً » كما شاعت التسمية بين النقاد .

وان قصارى ما أتصور أن نقوله فكرة التوازي الساخر بين العقدين هو أن ثمة توازيا بين حب كليوباترا وحب هيلانة ، فحب كليوباترا حب "ظنين" منهم ، وحب هيلانة مبرأ من التهم والظنون .

ولكن التقابل بين العقدين على هذا النحو أو على نحو مثله يفقد المسرحية كثيراً من قيمتها ، لأن المسرحية لم تقصد إليه وحده ، ولم تجعله كل أهدافها . من الظلم إذن أن نفسر ازدواج العقدة وتنوع الأحداث في هذه المسرحية بالعلاقة السببية ، أو بفكرة التوازي الساخر بين عقديها .

وكذلك ليس ازدواج العقدة مجرد حيلة مسرحية لإراحة رواد المسرح ، وليست الاستطرادات المضحكة ، التي تعترض التيارات العام للأحداث ، مجرد تفريغ كوميدي Comic relief ، ففي ظل ما ينبغي للعمل الفني من وحدة عضوية ، لا بد أن يكون لكل حدث وظيفته المسرحية ، النابعة من مدى اتصاله ، ونوع اتصاله ، « بالفعل » الرئيس ، أو « بفكرة المسرحية » .

ولعلنا نتأكد أكثر من عدم كفاية التفسير بالترويح الكوميدي لتنوع العقد والأحداث ، وللجمع بين عناصر المأساة والمهابة ، إذا نظرنا إلى بعض المشاهد ، التي يختلط فيها المأسوي باللاهوي ، في ظل الإطار العام للمسرحية .

لنقف مع أول مشهد :

كان الحوار في الفصل الأول بين أمناء المكتبة من شباب مصر (حاي وديون وليساس) يدور حول الشعب المضلل الذي أفر البهتان فيه وانطلق الزور عليه ، فشرع يهتف بجيائي قاتليه أنطونيو وكليوباترا ، بعد أن أشيع أنها انتصرا في معركة اكتيوم البحرية ، وكان شباب المكتبة ساخطين ناقمين على الطغاة المستهترين . وفي هذا الجولات هيلانة وصيفة كليوباترا ، تلك التي تربطها بجاي عاطفة نبيلة ، وحينئذ يدور الحوار التالي بين ليساس وحاي .

ليساس : [هامساً لحاي] :

حايي صبي قد ظهرت هيلانة وأقبلت بالطلعة الفتانة
تنفج كالزنبقة الفيسانة

حايي :

ليساس أنهاك عن المجانسة هيلانة في القصر قهرمانسة
لها وقار ولها مكانة (١٣٧)

فهذه معاينة لم تتم ، أراد ليساس أن يداعب صاحبه ، فحسم حايي عليه الطريق ناهياً إياه عن المجون ، فهل كان فيما قال ليساس ما يستدعي هذه الحدة الحاسمة ؟ لقد وصف طلعتها بالفتنة ، ورآها ريانة ذات عبير كالزنبقة ، ولكن هذا الغزل استثار حايي على نحو ما رأينا ، فما الذي تقوله المسرحية بهذا المشهد ؟ إنها تريد أن تقول — ونحن في أول لقاء لنا مع هيلانة ومع علاقتها بحايي — إن قصة حايي وهيلانة ليست للترويح والترفيه ، وإن هيلانة لها وقار ولها مكانة ، ثم تزداد القيمة الدرامية لهذه الدلالة إذا كنا قد وعينا ما سبق هذه القصة بقليل من إشارة إلى قصة العلاقة الشائنة المشينة بين أنطونيو وكليوباترا ، تلك التي عبر عنها ديون وهو يعلق على هتاف الجماهير :

هتفوا بمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً ولو استطاع مشى على الأهرام (١٣٨)
فالتضاد بين القصتين يقوي من دلالة كليتهما ، ويجعلنا أكثر تهيؤاً لوضع قصة حايي وهيلانة في إطار خاص بعيد عن الترفيه والكوميدي ، ولعل — أكثر من ذلك — هيئتنا لتفهم الدور الحقيقي الذي تقوم به قصتهما في المسرحية ، فنجد ظهرت هيلانة في هذا الفصل الأول ، حتى بارك أنوبيس زواجها بحايي . وعلاقتها بعيدة عن الريب والظنون ، لتتلاءم بهذا الطابع الطهور العف مع الرسالة التي ينهض بها حايي ، طوال زمن المسرحية ، والتي يرجى من الأسرة الجديدة (من حايي وهيلانة) أن تنهض بها بعد زمن المسرحية .

ثم لنقف مع ثاني مشهد :

كان الحوار بين حاي وشيخ المكتبة زينون قد تطور واحتدم ، حتى كشف عن جانب رقيق هزلي في شخصية زينون ، فهو يهيم بكليوباترا ويحسد كل شاب ذي شعر فاحم ، ويتخلل الحوار ما يؤكد طابع العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا :

صباحها مفازلة وصيد وللأقداح والقبل المساء (١٣٩)

ويتخذ حاي ذكر ذلك سببا لإثارة الغيرة في قلب زينون ولبعث الوطنية في نفسه ، فيتم حاي قوله :

أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدعارة والبغاء ؟
أتهدم أمسية لتشيد فرداً على أنقاضها ؟ بشس البناء (١٤٠)

ويتطور موقف زينون ، من هائم يناعجي طيف كليوباترا في المكتبة ، غير شاهر بأن الأمناء يسمعون إليه وينكرون عليه ، إلى وطني ثائر ، ينضم إلى جماعة الوطنيين الذين يناصبون روما العداء ، ولكنه لا يلبث حتى يعلن جندي قدوم الملكة إلى المكتبة ، فيعود زينون إلى هيامه وذهوله ، وإلى انهياره بشخصية الملكة ، التي ما تكاد تحييه هو والأمناء حتى يرد التعية قائلاً :

سلام السموات في مجدها على ربة التاج ذات الجلال
تمنيت رأسين لا واحداً إذا مست الأرض هام الرجال
أطأطيء رأساً لمجد النبوغ وأخفض رأساً لمجد الجمال

فيتلفت حاي وديون وليساس بعضهم إلى بعض أسفاً ، ويعلق أنشو مضحك الملكة بقوله :

أما يكفيه عن رأسه ن رأس فيه وجهان ؟
فحيناً هو مصري وحيناً هو يوناني
وفي مجلس يوليوس وأنطونيوس روماني
وإن لاقى أغا القصر فنوبي وسوداني (١٤١)

فهذا المشهد يتضمن جانباً هزلياً ، ولكنه لا يخلو من جو ساخر ، فزينون وسيلة لفضح الثلاثي والانبهار أمام جمال التاج أو جلالة ، ولفضح النفاق والتزلف لذوي السلطان ، ومن المؤكد أن الحوار بين أنشو وزينون يقدم أكثر مشاهد المسرحية ترويحاً وأقربها إلى الترفيه ، ولكن ما قد رأينا ما وراء هذا من غايات جادة ساخرة .

وأخيراً لنقف مع هذا المشهد :

كان أنطونيوس وسائر المدعويين إلى مائدة كليوباترا قد بلغوا من القصف مداه ، وكان السكر قد بلغ بهم مبلغه ، حتى اندفع أنطونيوس يزايد على الكئوس التي يشربها في حب كليوباترا .. « ثلاثاً أربعاً عشراً » ، وحتى قال له أنشو المضحك :

وإن شئت فعشرين إلى ما بعدها سكرًا
وإن شئت من الدنيا وصلنا السكر للأخرى (١٤٢)

وكان أنطونيوس قد كشف عن ضآلة شخصيته أمام سلطان كليوباترا ، فهو أمام قواده الرومانيين يوافقها على أنه ليس ابن روما وأنه يبرأ من موطنه ، فإذا أمعنت كليوباترا في تحقيق روما ، والتعبير عن سخطها على روما ، تحركت في أنطونيوس بقية من نخوة ووطنية ، ودهاها إلى ألا تجرح قواده ، وألا تنال بالأذى أجناسه ، وأن تقلل السخط على بلاده ، ولكن كليوباترا تأبى عليه ذلك ، وتسرف في إذلاله بقولها :

أنطونيوس ما أنت رومانيّ ألم تقل إنك لي جندي ؟
فيخضع أنطونيوس أمام سلطانها ، ويسرف في إقرار الذل فيه قائلاً :
بلى وزدت أنني مصريّ وأنني تابعك الوفيّ
ما في سوى رضاك لي مضيّ

فيمتلق أنشو على هذا بقوله :

تلك والله قضية أصبح الراعي رعية
حكم الحكم على قبة صر والحب بليسة
صار كالشعبا وسأوى هج الاسكندرية (١٤٣)

وفي هذا الجو يتقدم حبرا العراف ليقرا في كف أنطونيو ، فينظر فيها ، ثم
يشير إلى انتحاره ، بتورية لطيفة :

حياته في يديه والناس يحبون قسرا
إن شئت عشت نهرا أو شئت عمرت دهرا

فيهمس قائد روماني إلى زملائه :

لو كنت منه قريبا لقلت في أذن حبرا
حياته في يديه ؟ أم في يدي كليوباترا ؟ (١٤٤)

فنحن هنا أمام فواصل أقرب إلى الترويح الكوميدي ، غير أننا لا بد أن
نلاحظ أن هذه الفواصل كلها وسيلة للنيل من أنطونيو ، وانقياده الذليل
لكليوباترا ، ومن سكره وهربته .

ويتضح ما وراء هذه الفواصل العابثة من غاية درامية إذا عرفنا أن الفصل
الثاني من المسرحية وهو الذي امتلأ بهذا الصخب والضحك والمزح . . هذا
الفصل قد أزيح الستار عنه في ظل نذر وتوجسات اختتم بها الفصل الأول ، حيث
قال قائد روماني :

- أميرى أنطونيو أفي الحق أننا نبئت سكارى والمدو مبيئت ؟
ألا إنه ليل له ما وراءه غرامك حي فيه والمجد مبيئت (١٤٥)

ويتخلل هذا الفصل - الثاني - نذير آخر ، يؤكد الغاية الدرامية التي
تريدها المسرحية من وراء هذه الفواصل الترويحية ، حين يدخل أخيل قائد
الأسطول ، ويقول لأنطونيو :

مولاي إن البحر يُبْحُ فمى سرُّه ويكتمُ
وما نواه في غد مثل غد مستبهمُ
فلا أقول مقدمُ ولا أقول محجمُ
ولا أقول ينبري للحرب أو يستلم

فيلقي هذا النذير على جو القصف ظلالاً من التوجس حاولت كليوباترا أن
تريجها بزجرها أخيل :

فلا تكن كداخل على الندامى يلطم
أتيتهم منادماً لم تأتهم ليندموا (١٤٦)

فلعل أهم الغايات الدرامية التي يؤديها الترويح في هذا الفصل ، وفي ظل هذه
النذر تقديم التبرير الفني للنهاية المحتومة للقيم الفاسدة التي يمثلها كل من أنطونيوس
وكليوباترا كليهما ، وفي هذا المساق يتبعني من ختام هذا الفصل اللاهي ما يتضمنه
من سخرية لم تقصدها كليوباترا ولكن المسرحية بترتيب أحداثها تقصدها ، ففي
ختام الفصل تودع الملكة أنطونيوس بمثل قولها :

امض إلى الهيجاء أن طونيوس كما يمضي الأسد
امض إلى الجهد ولا يقعدك شغل في البلد
الجهد لا يسأل عن صاحبة ولا ولد
أنت لروما في غد وقيصرون بعد غد
يا ليت سر، يانسر طر عد ظافراً أو لا تعد (١٤٧)

فهل ترى يمضي الأسد مخوراً للهيجاء ؟ وهل مثل أنطونيوس يمضي إلى الجهد غير
مائل عن صاحبة ، وهو الذي رأيناه يتلاشى أمام صاحبة ؟ وهل يمكن أن
يكون أنطونيوس لروما في غد ، وهو الذي رأيناه يبرأ من روما ، ويرضى أن
يكون من هج الاسكندرية ؟

هذا التضاد الساخر بين إهابة كليوباترا وواقع أنطونيوس ليس ترفيهاً أو ترويحاً بقدر ما هو حيثيات درامية للحكم بالإعدام على أنطونيوس وكليوباترا كليهما وعلى ما يثقله من قيم فاسدة .

ولدى الوعي بما ينشأ بالمشاهد ، التي تلتقي فيها عناصر مأسوية بأخرى ملهوية ، من غايات درامية ، لا أحسب أن من الممكن أن يقال إن النهاية السعيدة في قصة حابي وهيلانة قد أريد لها أن تطف من وقع النهاية الفاجعة في قصة كليوباترا وأنطونيوس ، مرضاة للجمهور الذي عاصره شوقي ، أو للجمهور المسرح عامة .

وليس لديّ ما أقوله إزاء هذه التفسيرات السالفة إلا أنها مريجة جداً ، تريح قائلها من محاولة البحث وراء الأحداث المتشابكة المختلفة من غاية درامية ، تحتم هذا الاختلاف في نهايتي العقدين .

واقعد تعبت فلم أؤثر الراحة ، واجتهدت فلم أرتض السلامة ، ولعلي أصيب بذلك أجرين ، فإن لم أصبها فبحسبي أجر واحد أعوده به إلى أهلي ، وما علي الآن إلا أن أسوق حصاة هذا التعب وذلك الاجتهاد .

التحرر من المقولات السلفية :

نحن مع هذه المسرحية بحاجة إلى التحرر من كل المقولات التي أطلقت حولها ، وبحاجة إلى أن تتخذ من الحياة الداخلية للمسرحية ذاتها حجة لنا في وجه أية مقولة ، لم تنبع من داخل المسرحية ، حتى ولو كانت هذه المقولة لأحد شوقي نفسه .

وأهم ما قيل حول مصرع كليوباترا أنها كلمة إنصاف لهذه الملكة ، التي طالما تناولتها الأقلام بالظلم والتجريح ، سواء في ذلك أقلام المؤرخين وعلى رأسهم بلوتارك ، وأقلام صانعي الدراما ، من أمثال « جودول » الفرنسي مؤلف « كليوباترا الأسيرة » ، و « صموئيل دانييل » الإنجليزي مؤلف « كليوباترا » ،

و« شكسبير » مؤلف « أنطوان وكليوباترا » و« جون دريدن » مؤلف « كل شيء » في سبيل الحب » و« برنارد شو » مؤلف ملهسة « القيصر وكليوباترا » وأمثال لاشابل ، ومارمونتيل ، واسكندر سوميه ، والسيدة جياردن .

ولقد ظفر موضوع كليوباترا في الآداب الغربية بعدد من المسرحيات لم يكده يظهر به موضوع آخر ، وكليوباترا في هذه الأعمال جميعاً مثال المرأة الشرقية في نظرهم ، ولوع بالملذات ، تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية (١٤٨) .

ولقد قرأ شوقي بعض هذه المسرحيات ، وشاهد بعضها وهو في فرنسا في مطلع شبابه ، ولا بد أنه أحس بحرج شديد أمام امتهان هؤلاء المؤلفين هذه الملكة ، ولا بد أن رغبة في انصافها نشأت لديه حين شرع يخطط لهذه المسرحية ، بل لا بد كذلك أنه شعر بأنه بذل غاية ما يستطيع من دفاع عنها حين انتهى من تأليف هذه المسرحية .

ومع هذا كله ليست المسرحية مجرد كلمة إنصاف لكليوباترا أو لتاريخ مصر لعهدا .

فإذا بطل هذا فما الذي يصح ؟ ذلك ما يتضح من نقد المسرحية فيما يلي :

فكرة العاكسات المتبائلة ونقد المسرحية :

ما الذي أقصده بفكرة « العاكسات المتبائلة » هذه ؟

إن « المناسبات » التي يصنعها المؤلف الدرامي تعكس كل منها في مرآتها فعلاً عاماً واحداً ، وهي على اختلافها تفيد في كشف هذا الفعل وجلائه من عدة زوايا ، وليس من حق البطل في المسرحية أن يقول « كل شيء » لأن هذا لا يكون عملاً درامياً صادقاً ، ولا عملاً موضوعياً بالمعنى الواقعي ، وذلك لأن الموقف أو المشهد الأخلاقي والميتافيزيقي مثلاً إنما يعرض كما تراه وكما تعكسه شخصية تلو أخرى ، والفعل الوحيد العام في المسرحية إنما يعرض كما يتحقق في

هذه الشخصيات ، في سياق قصتها وفي الأضواء الخاصة بها ، ولا أريد أن أصل بهذا إلى القول بالتأثر التام بين الشخصيات والأحداث ، فالتنوع أساس العمل الدرامي ، ولكن مع ذلك أقول إن هناك تماثلاً ما بينها ، يؤدي إلى أن تكون المسرحية في جملتها « واحدة بالتأثر ، التأثر الأعظم ، الذي تشير إليه القصص جميعاً » كل بطريقتها (١٤٩) .

هذا هو فهمي الخاص لفكرة العاكسات المتأثرة ، التي تحدث عنها فرجستون في كتابه « فكرة المسرح » والرجل يعترف بصعوبة تحديد هذه الفكرة ، وكأنه ترك لكل من يشتغل بالنقد أن يفهمها بطريقته وفي رأي أن الحكم الصحيح لتأثر الفكرة ووضوحها إنما هو تطبيقها ولعل التطبيق التالي ينهض بذلك .

أرى أن الصلة بين مسرحية (مصرع كليوباترا) والواقع السياسي الذي عاصره شوقي أقوى بكثير من الصلة بينها وبين التاريخ الذي عاشته كليوباترا وشاركت في صنعه .

إن « المشاهدة المعاصرة » تلوح في المسرحية أكثر مما تلوح « الرؤية التاريخية » عند التحقيق ، أو لنقل إن الشاعر قد اتخذ من التاريخ إطاراً درامياً يساعده على معالجة إحدى أهم قضايا عصره ، وإنه قد احترم وقائع التاريخ الروية بالقدار الذي يمكنه من معالجة قضيته ، وإنه حين وجد التاريخ لا يسمعه بالوقائع الملائمة لفرضه صنع هو من الوقائع والشخصيات ما يحقق له هذا الفرض .

ففي حياة شوقي هامة ، وفي شيخوخته خاصة ، كانت الوطنية المصرية شغل المثقفين ومهمهم ، فلا عجب إذا كانت (محاولة اتخاذ الموقف الوطني الملائم) هي الفعل الوحيد العام في المسرحية ، فكل ما فيها من عقد وأحداث ليس إلا عاكسات وتحقيقات لهذا الفعل ، الذي يمثل أساس الإيقاع الدرامي في هذه المسرحية ، والذي هو فكرة المسرحية .

فالجاهلير تعكس هذه المحاولة ، ولكن في حدود وعيها ، فتخفق ، ويحكم عليها الشاعر بأنها ببغاوات ، تردد ما تسمع بدون وعي .

وكليوباترا تعكس هذه المحاولة ، ولكن في حدود نفسياتها المتناقضة ،
وهو اطفها الموزعة بين أنطونيوس والواجب ، فتخفق ، ويحكم عليها الشاعر
بالانتحار .

وأنطونيوس يعكس هذه المحاولة ، ولكن بعد أن فاته الفرصة ، وبعد أن
نسي في نادي كليوباترا ذكرى وقائمه وأجاده ، فيتحول إلى جندي وفي الملكة
بل إلى واحد من هج الاسكندرية ، وهكذا يخفق ، ويحكم عليه الشاعر
بالانتحار .

وحابي يعكس هذه المحاولة مع رفاقه من شباب المكتبة ، فينتقدون
ضلال الجماهير ويبغاويتها ، وينعون على كليوباترا وأنطونيوس تبذلها وانقيادها
للشاعر الرخيصة وتضليلها الجماهير ، وبعبارة أخرى نرى حابي ورفاقه يظهرون
قصور العاكسات الأخرى في المسرحية عن أن تعكس الفعل الوحيد العام ، وهو
محاولة اتخاذ الموقف الوطني الملائم ، ولهذا يبقى حابي حياً ، ولا يحكم عليه شوقي
بالموت ، بل يتيح له أن يتزوج من هيلانة ، ليحققا البقاء والاستمرار لهذه المحاولة
التي يبدو أنها تمثل رأي شوقي الحقيقي في حل القضية الوطنية لهذه .

ولنتأمل في ضوء ذلك ما يلي من نماذج :

تضج الجماهير بالهتاف لكليوباترا وأنطونيوس ، ولتصر نهمته الجماهير على جيش
روما الذي يقوده إكتافيوس ، فتنو إلى أحكام الشباب الوطني عليهم :

حابي : أثر البهتان فيه	وانطلى الزور عليه
يا له من بيتاء	عقله في أذنيه
ديون : حابي مممت كما مممت وراغني	أن الرميّة تحتفي بالرامي
هتفوا بمن شرب الطلّ في تاجهم	وأصار عرشهم فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً	ولو استطاع مشى على الأهرام

ديون أيضاً :

ورُدّد في المدينة أن روما عفا أسطورها ومضى هباءً
فضج الناس بالبشرى وكذّوا حناجرهم هتافاً أو دعاءً
هداك الله من شعب بريء يصرفه المضلل حيث شاء (١٥٠)

وهكذا حاولت الجماهير ، وحكم عليها بالضلالة والجهالة ، ولئن كان شوقي
قد قال على لسان كليوباترا ما يقطع بأن الشعوب لا بد أن تعلم حقائق الأمور :
وغداً يعلم الحقيقة قومي ليس شيء على الشعوب بسر (١٥١)
فإن هذا العالم رهن (بالفسد) الذي لم تشهده المسرحية ، والذي كانت
المسرحية دعوة إلى انبلاج صباحه .

أما أنطونيوس فقد رأينا هوانه في نديّ كليوباترا ، وكيف كان يتبدل ويلهو
والأحداث تتفاقم وتجد ، حتى رأيناه بعد الهزيمة خائراً خائراً يقول لعبده
أوروس :

أروسُ أأ الأعمى وأنت هي العصا
فخذ بزمام المعاجز المتحير

.....

أروس ألم تفهم ؟ هو الذلّ فاشفني

بضربة سيفٍ أو بطعنة خنجر (١٥٢)

ويطمئن نفسه ليموت فيسقط مضرّجاً بدمائه ، وبعد قليل يدور حوار بينه
وبين بعض الجنود يؤكد خيانتَهُ لروما :

أنطونيوس : جنود أكتافٍ أدركوني يا ليتني متّ قبل هذا
جندي : لا بل جنودك لكن خالك حباً لروما (١٥٣)

وينقله الجنود إلى كليوباترا ، ليموت سعيداً بين يديها قائلاً قبل أن يسلم
الروح :

سيقول الناسُ غنّني في غدٍ من أولي الرحمة أو أهل الشّبهاتُ
بطل لم تظفر الحرب به في الهوى تحت لواء الحبّ مات^(١٥٤)

أما كليوباترا فقد حاولت محاولتها لا تخاذ الموقف الوطني الملائم :
قلتُ روما تصدّعتُ فارتى شط رأ من القوم في عداوة شطر

....

فتأملتُ حالتي مليّاً وقد برتُ أمر صخوي وسكري
وتبيّنت أن روما إذا زلتُ عن البحر لم يسُدّ فيه غيوي
كنت في عاصف سللتُ شراعي منه فانسلت البوارج إثري

....

فنسيت الهوى ونصرة أنطون يوس حق غدرته شرّ غدر

....

موقف يعجب الملا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر^(١٥٥)
وبعد احباط محاولتها تتقدم إلى الموت بدافعي الكبرياء والوطنية :

فرمتُ الموت لم أجنّ ولكن لعلّ جلاله يحمي جلالي

....

وقد علّم البريّة أن تاجي تمشّته الشمسُ والأمسُ العوالي
يطالبني به وطن عزيز وآباء ودائعهم غوالي
أدخلُ في ثياب الدّلّ روما وأعرض كالسيّ على الرجال

....

اذن غيرُ الملوك أبي وجدي وغيرُ طرازم عتي وخالي

....

أموتُ كاحييتُ لعرش مصر حياةُ الدّلّ تدفعُ بالمنايا
وأبذل دونه عرش الجبال تعاليّ حيّة الولدي تعالي^(١٥٦)

ولا بد أن موت الملكة على هذا النحو كان تضحية وطنية هائلة ، وكان
جديراً أن ينال إعجاب أشد خصومها (حايي) :

ولأنني اليوم أبكيها وأنديها
ولا أقيس بها في الطهر إنسانا
اليوم ضحيت وزكاتها الفداء كما
زكسى المتقرب باسم الله قربانا (١٠٧)

ومن المدهش درامياً ، ولكي تحقق للملكة الأخيرة (قصة حايي وهيلانة)
فرصتها في استقطاب العمل الوطني أو في حمل لواء المحاولة ، من المدهش وما
يحقق ذلك أن كليوباترا صاحبة هذه المحاولة الكبرى الخفقة تموت بيدي حايي ،
على نحو من الأنعام ، فهو الذي يحمل الأفعى لكليوباترا في سلال الخضر ،
وتحاول كليوباترا أن تشهده على موقفها :

وفيت لي حايي ولم تكن تفي كضع السلال وانصرف ، لا بل قف
حق ترى كيف يكون موقفني (١٠٨)

ومن المدهش ، وما يحقق للملكة الأخيرة قيمتها الدرامية أن كليوباترا
بعد أن تطهرت (بالعزم على الانتحار وبإعداد العدة له) هي التي تمسك لحايي
وهيلانة أسباب الاستمرار بعد زمن المسرحية ، رمزاً لاستمرار القيم التي يمثلها
حايي ولاستحقاقها البقاء ، فهي تقول لهما :

ولدي أجرا القصور فاني قد وجدت النعم فيها غريباً
....

إن لي في سهول طيبة حقلاً طيب الماء والهواء خصيباً
....

اشربا من كرومه واسقيها صافني الحب والهوى المسكوباً (١٠٩)
ويقول حايي لهيلانة :

هلم طيبة نزل في خائليها ونبن مثل بناء الطير دنيا (١٦٠)
ويقول لها الكاهن أنوبيس بعد نجاحها من محاولة الانتحار :

هلمنا ابنتي باسم الله	ه سيرا وابنيا الوكرا
هلمنا جنة الوادي	هلمنا طيبة الفراء
لئن فرقنا الدهر	فقد نجمننا الذكرى (١٦١)

(يخرجان)

وهكذا يبدو أن حل عقدة هيلانة على هذا النحو حل لعقدة المسرحية الأساسية ، باعتبار المسرحية سعيًا سادًا ، ومحاولة إثر محاولة لايحاد الصورة الصحيحة للعمل الوطني ، فإن موقف حاي يعكس هذا التوق إلى المسلك الصحيح وطنيًا في الحقبة التي عاشها شوقي ، فعابي ينتقد الأوضاع السياسية والاخلاقية ، وحاي يكون جماعة وطنية ، وحاي لا يخدع باللين ولا يخضع للباس ، وحاي يحمل الأفاعي للملكة ليساعدها على التطهر بالموت ، فلا بقاء للقيم التي تمثلها كليوباترا بحياتها ، ثم حاي هو الذي يبقى ويراد له أن يزرع الحقل ويعمر « طيبة » .

لقد تساقط الأبطال فوق المسرح ، انطونيو وقبله تابعه أوريوس ، وكليوباترا وبعدها وصيقتها شرميون ، ويتبعهم جميعاً أوليس الطيب . . كلهم يتساقطون صرعى ، ويبقى حاي ليتزوج ، وليعيش في الريف في « طيبة » لينجب ويعمر ، ويبقى الكاهن أنوبيس ليبارك هذا الزواج وليبكي على مصر ، فما الذي تريد المسرحية أن تقوله من وراء هذا كله ؟

إن حاي لم يحمل السلاح ليحارب المحتل ويطارده ، وفي هذه السلبية انتقده أنوبيس :

وَأين كنتَ يا فتى ؟	وَأين فتيات الحمى ؟
وَأين قرنان المفا	ل؟ هل مضوا إلى الوعى ؟ (١٦٢)

ولكن حابي - برغم ذلك - يمثل طبيعة وعي جديد ، يحرص عليه شوقي ويوقن أنه إذا قدر له أن يفرخ فستكون النتيجة الحتمية هي طرد المستعمر وتحرير الوطن ، ولهذا فقد تركه الشاعر حياً لم يصرع ، فقد أراد أن يتزوج لينجب الأحرار ، وبهذا وحده يكون آخر أبيات المسرحية مفهومة ، إذ يقول الكاهن وقد سمع أبواق الرومان المنتصرين خارج القصر :

أكثرني أيتها الذئابُ عواءَ	وادّعي في البلاد عزّاً وقهراً
أنشدي واهتفي وغني وضجّي	واسبحي في الدماء ثاباً وظفراً
لا وإيزيسَ ما تملكتِ إلا	وادياً من ضياغم الغابِ قفراً
قسماً ما فتحتُموا مصر ، لكن	قد فتحتُم بها لرومة قبراً (١٦٣)

فأي قبر هذا الذي حفر لروما والوادي كما يقول قفر من الضياغم ؟ إن هذا لا يستقيم إلا على أساس واحد هو أن أنوبيس الكاهن ، الذي زوج حابي وهيلانة منذ قليل كان يرى في أمرة حابي وأمثاله إمكانية مدخرة للتحرير .

اعتراضات مردودة

إن ثمة اعتراضات وجيهة أتصور أنها تحاول أن تجبه ما ذهبت إلى من تحليل جديد وجريء لهذه المسرحية .

فأما أولها فهو أنني بهذا قد قلبت المسألة رأساً على عقب ، وضخمت من العقدة الثانوية ونفخت فيها حتى جعلتها أهم الماكسات التي تعكس الفعل الرئيس للمسرحية ، وبهذا تكون الشخصيات الثانوية قد طغت على الشخصيات الرئيسية في المسرحية .

وأما ثانيها فهو أنني رأيت أن شوقياً قد قرر لإعدام كل من انطونيو وكليوباترا وجعلهما يلتحran والمعلوم أن هذا من الوقائع التاريخية التي لم يصنعها شوقي .

وأما ثالثها فهو أن شوقياً نفسه ذكر الغاية من هذه المسرحية وهي إنصاف كليوباترا وإعطاؤها فرصة الدفاع عن نفسها أمام الأعلام الجارحة التي شرعها نحوها المؤرخون والمؤلفون .
وأحسب أنه يسعنا الرد على هذه الاعتراضات .

الرد على الاعتراض الأول :

صحيح أن المسرحية تعاب بطغيان الشخصيات والعقد الثانوية على الأبطال والعقدة الرئيسة ، ولكنني لا أبالي إن كنت بعلمي قد عرضت المسرحية للعبادة والتأريب أو للاشادة والإطراء ما دمت قد قلت ما أراه حقاً . وأنا ما وقفت لأهيب ولا لأشيد ولكن لأنقد ، وليكن موقع نقدي ما يكون ما دام مدعوماً بتحليل وتعليل .

ومع ذلك فإن ما قلته لا يخرج العقدة الرئيسة عن رياستها ، فقصة كليوباترا وأنطونيوس ما تزال أكبر عاكس للفعل الرئيس العام ، وذلك لأكثر من سبب :
فالمسرحية تدعى « مصرع كليوباترا » وهذا المصراع هو أكبر عاكس لأخطر محاولات اتخاذ موقف وطني لأنه يعني الحكم باسقاط كل محاولات الولاء المزدوج بين النبل الوطني وبين كل ما هو مسف .

كما أن نهاية كليوباترا تبدو كأنها في الوقت نفسه تكفيراً واستنقاذاً لما يخشى إهداره من كرامة باقية وإباء وطني ضل طريقه للصحيح فهي تموت في سبيل ذلك .

وكليوباترا التي انتعرت والتي كفتت كانت في هذا مستجيبة للروح الوطني الذي يمثل حابي وأصحابه وأنوبيس ثم أنها أضافت إلى ذلك مباركتها لزواج حابي وهيلانة وهي ماضية بالانتحار . لقد نصبتها بسكنى طيبة وأهدتها ضيعة لها فيها ، وكأنها تشير بهذا إلى أنها إذا كانت موشكة أن تقتلني فإن شيئاً يجب أن يستمر ، أنها ستنتهي ومعها قيمها التي تمثلها ، وحابي سيبقى ومعها الروح الجديدة التي دبت بين مثقفي الوطن .

وربما لو وجد شوقي حادثة تاريخية واحدة تؤيده فيا ذهب اليه من تصوير
وطنية الشباب المثقف لمهد كليوباترا لاتخذ سير الأحداث وحجم كل من العقدين
شكلا آخر، ولكن على كل حال كان محكوماً بإطار عام للتاريخ لا يسعه أن يعدوه،
ولظروف عصره السياسية وموقفه الخاص من القصر الحاكم فقد ظل على ولاء له
برغم تعاطفه العميق مع الوطنية المصرية .

وهكذا فما كان ممكناً أن يسمح شوقي لقصة حايي أن ترحم قصة كليوباترا،
وحسب قصة حايي أنها تشير وتبشر في استحياء ما دامت لا تستطيع أن تصنع
الأحداث .

بل حسبنا من قصة حايي أن حايي هذا الذي يمثل الوعي الجدير بالبقاء هو الذي
يحمل الأفعى لكليوباترا ، وفي هذا رمز قوي لوجوب أن تترك القيم الفاسدة
مكاتها للقيم الشابة الصالحة ، رمز قوي لوجوب أن تلقى القيم الفاسدة مصرعها
على يد القيم الصالحة ، تلقى مصرعها في غير تشف أو حقد، ما دامت قد أقدمت
على محاولة التطهر بالموت .. يترك المسرح للصالح من القيم .

الرد على الاعتراض الثاني :

أنطونيو هو الذي قرر أن ينتحر وكليوباترا هي التي قررت أن تلتحر هذا
واقع تاريخي لا يقبل جموداً ، فكيف أقول إن شوقياً قرر مصرعها ليحكم
بذلك على الوطنية الضعيفة المتخاذلة أمام المواطف الفردية بالسقوط تحت الأقدام؟
هذا تساؤل معقول ، ولكن خلاصة ما أردت قوله هو أن مصرع البطلين
الرئيسين قد بدا في ضوء العلاقات المتبادلة بين العقدين والأحداث المختلفة ذا
وظيفة حاسمة فيما آلت إليه المسرحية وفيما ترمي إليه ، وسواء علينا أكان
المصرع بيدي البطلين أم بيدي شوقي ، فالعبرة بالوظيفة التي أداها هذا المصرع
لخدمة الفعل الوحيد العام في المسرحية ، إن مصرعها جاء طبيعياً في داخل
المسرحية حتى لكانه مدير مقصود، وهذا يلبني أن يقال على كل حادثة تاريخية
في أية مسرحية ناجحة ، فهي لا تود في المسرحية لمجرد أن التاريخ قد أوردها في

سجلاته ولكن لضرورتها الفنية في تحقيق الغاية التي يهدف إليها العمل الفني في جملة ، ولو تعارضت معها لكان ذكرها عبثاً فنياً .

إن المسرحية لا تؤدي غايتها الدرامية التي قد تتألفها إلا بحتمية مصرع كل من أنطونيو و كليونياترا، وهكذا يقف التعبير الفني وراء مصرعيتها، وهذا هو المقصود بما نقرره من أن المسرحية قد قررت إعدامها لتحقيق غايتها الدرامية .

إن الشاعر المسرحي — فيما يقرر أرسطو — صانع أحداث بالدرجة الأولى ، وأنا لا أفهم كيف يكون ذلك في المسرح التاريخي إلا إذا فهمت أنه ينفث حق في الأحداث التاريخية التي لم يصنعها قيمة فنية بأن يجعل لها وظائف درامية ، حتى تبدو داخل المسرحية وكأنه أعاد صنعها .

الرد على الاعتراض الثالث :

أما الاعتراض الثالث فهو يحجني بشوقي نفسه ، وما أريد أن أحتج أنا هنا بما أسلفت من أنه محكوماً بظروف عصره السياسية ولكني أحتج هنا بأن شوقياً شاعراً وأنا أقف موقف الناقد ، ومن حق الناقد أن يتخذ من النص موقفاً يخالف فيه الشاعر نفسه، وهذا كلام قد تقرر منذ حاور سقراط الشعراء وأثبت أنهم يقولون من الروائع ما لا يدركون . صحيح أن التعليل لهذه الظاهرة قد يختلف من عصر سقراط لعصرنا فمصر يقول بالإلهام وآخر يقول بشيطان الشعر وثالث يقول بتمقيد العملية النفسية للإبداع الفني ولكن مهما اختلفت حول تأويل هذه الظاهرة فهي ظاهرة ، فنند قدم شوقي مسرحيته أصبحت بكل ما ضمنه إياها شيئاً مستقلاً عنه ينظر إليه وأنظر ، ويرى فيه رأيه وأرى ، واختلاف النظرات والآراء مشروع ما دام يقوم على أساس من التحليل والتعليل (١٦٤) .

الشعر والالتزام

- ١ -

أين كان الشعر من قضايا الأمة ؟

لم يكن لأحد شعرائنا المحدثين قبل الثورة « التزام » بموقف اشتراكي محدد ، بل بأي موقف اصلاحي معين ، فلم ير أحدهم « وجوب » مشاركته في قضايا قومه الوطنية والإنسانية ، وفيما يعانون من آلام ، ويلشذون من آمال ، ولم « يحظر » أحدهم على نفسه التأمل في الجمال الخالد ، والحير المحض على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال ، وعناء الطغيان ، ولم « يحرم » أحدهم على نفسه الاسترسال في خيالاته ومشاعره الفردية على حين أن طبقته الاجتماعية من حوله تجاهد في سبيل آمال مشتركة .

أجل ، لم يكن ثمة ما يمنع أحدهم من أن يقول :

يا نعم لو أهديتني قبلة أو اعتنقنا خلف هذا الجدار

يا نعم لو ناوي إلى غرقى نغفو بها حتى يلوح النهار

ومع ذلك لا نستطيع القول بأن الشعر كان محايداً أو مستهتراً بما يدور من معاني الصراع في مرحلة التخلق والتمغض التي سبقت الثورة. لم يكن الشعر كله منطوياً على نفسه ، وحقى لو كان كذلك لعكس في بعض الحالات الخاصة - كما سنرى - جانباً اجتماعياً عاماً ، وذلك حين يكون واقع الفرد المبدع صورة واقع المجتمع ، وحين يترسب في وجدانه الفردي من الإحساسات والمشاعر ما

ترسب في الوجدان الاجتماعي ، ففي هذه الحال يكون إيمان الشاعر في سبر
أهوار ذاته إمعاناً - أيضاً - في الالتصاق بالجماعة ، وفي التعبير عما تعانيه من
قلق وتطلع ، وكأنه يقول تلك القولة التي كان يرددها « فكتور هوجو » انهم
يسألوني : لم لا تعبر عنا في شعرك ؟ عجباً ؟ ! لقد كنت إخالني أتحدث عنهم حينما
أتحدث عن نفسي .

فبين شعراء ما قبل الاشتراكية من كان انطواؤه ينطوي على كل أشجان
الامة ، وإحساسها بالفاقة والجوع في ظل القصور الرافهة المتخمة ، وللشاهد مثلاً
ما صنع « صالح الشرنوبى » في قصيدته « أحلام الكوخ » انه يبدأ القصيدة بهذا
التمهيد الشعري :

هدم الليل ما بناه النهار	واستكانت للظلمة الأنوار
واستحال الضبيح صمتاً رهيباً	زحنته الأشباح والأسرار
أين راح النهار ؟ كيف أتى الليل	لـ ؟ وفيم الإشراق والإسرار ؟
هي سرب البقاء لتتظم الكو	ن سواء صغارهم والكبار

إنه في هذه المقطوعة يمدّ يده إلى مغرب الشمس في السماء ليطفئ الأنوار ،
وإلى أفواء الكائنات في الأرض ليسكت الأصوات ، حتى يحد في الظلمة والسكون
ما يساعده على إرجاء ما سوف يلي من حوار داخلي بينه وبين نفسه ، وهو في
الشرط الأول : « هدم الليل ما بناه النهار » يرمز رمزاً واضح الدلالة إلى الواقع
الآليم المظلم الذي كان يعيش فيه ، كما يوحي البيت الأخير أن بين الظلمة والنور
صراعاً ، وإن الحرب بينها سجال ، وفي هذا بارقة رجاء في أن تدول دولة الظلم
كما تدول دولة الظلام .

وتأتي المقطوعتان التاليتان لتصورا عملية « التخدير الذاتي » التي كان الفرد
يمارسها مع نفسه ، انه يخدرها باسم القضاء والقدر :

قلتُ يا نفس : إن هذا قضاءٌ قدرته قبل الوجود السماءُ

غير أن نفسه تستشعر في هذا التحذير شيئاً يوشك أن يكون تمرداً على القضاء والقدر ، لا استسلاماً لحكمها ، فتهدّد سخطه بدعوته إلى دنيا الأمانى :

قالت النفس : إن دنيا الأمانى هي دنيا الخلود للإنسان
عش بها تنس أن عصرك وآسى في جحيم من الهوى والهوان

هو إذن هروب من الواقع الأليم إلى رحاب الأمانى وراحة النسيان ، وفي الخمس المقطوعات التالية يصور هذه الأمانى التي يتمناها صاحب الكوخ ، إنه بإيجاز يتشهى أن يحطم قيوده الطبقيّة ، ويصعد إلى طبقة عليا ، تتمتع بكل ما في الحياة من مباحج ، بكل ما فيها من تجبر واستعلاء :

حين شفت روحى ، فشاهدت قصرأ يتحدّى جماله الأحلاما
وعبيداً يشدون شتى الحوت فى حى القصر سجدأ وقياما
عشت فى القصر كالأمير المطاع شاعري الرغائب والأطماع
بين حوري عين ، وأكواب خمر وأغانى علوية الإيقاع
وندامى كالزهر يربجون صفوي ويخافون ثورتي واندفاعي

إنه في هذا الحلم يعكس أحلام طبقته الاجتماعية لا أحلامه وسعده ، فليس لساكن الكوخ أن يتصور القصر إلا في هذا الرواء ، ولا صاحبه إلا في هذه العظمة ، يسجد له العبيد ويخاف نداماه ثورته واندفاعه .

بيد أنه بعد هذه المقطوعات الخمس يفتق إلى نفسه فيستحيل القصر الممرّد إلى ذكرى ، فيدرك أن أحلام اليقظة عزاء موقوت ، ولا بد له من عزاء باق ، ويلتمسه فلا يجد غير الفن الذي يبقى ويبقى بديلاً من القصور التي لا تلبث أن تكون أثراً بعد عين :

قلت : يا نفس .. قالت النفس دعني ما تمنيت خير ماء وطن
ذلك القصر والندامى هباء حين تصحو على صراخ المنون
إن في الفن قوتي وخلودي وبقيني إذا افتقدت بقيتي

ويحاول بطل ذلك أن يغيب مع هذا العزاء في حلم آخر يستغرق أربع مقطوعات ، غير أنه لا يلبث أن يرجع فرداً يواجه الدهر ~~مردداً~~ بالأنثقال ، وقد اختلطت عنده الأشياء ، واستوى لديه اليأس والرجاء :

وإذا جَنَّتِي سرابٌ وأما	ليَ بيدٌ تَضِجُ بالأهوالِ
وإذا بي أواجه الدهرَ فرداً	أرهقته الأيامُ بالأنثقالِ
روعت هذه التهاويلُ حشِّي	فاستوى عندها رجائي وبأسي

ويختتم الشاعر القصيدة بعتاب مع نفسه ، فقد رفضت العزاء باسم القضاء والقدر عن الحقيقة المشكرة ، ودعته إلى أن يلوذ بالمتى ، فلما تبددت سحب الآمال ، أمام وقعة شمس الواقع دعته إلى الخلود في حمى الفن حتى اصطدم بالحقيقة ، وهي أن قيده الترابي يضنيه وإذن فليس أمام نفسه إلا أن تدعن لحكم السماء في سخرية مرة ، وتهكم أليم :

أنتِ يا نفسُ سرُّ هذا الشقاءِ	شدتِ مجدى على أماسٍ هباءِ
من سماءِ الخيالِ عدتِ لأقتنا	تَ ترابَ الحقيقةِ النكرامِ
وهنا الكوخُ ، فأنعمي في حماه	بجمالِ الطبيعة العذراءِ

في هذا النموذج رأينا كيف تم الاتحاد بين وجدان الأمة ، وكيف تحولت أحلام الفرد إلى أحلام طبقة ، وإذا كان ذلك واضحاً في هذا المثال فإنه واضح كذلك في شعر يبدو من الوهلة الأولى ذاتياً مسرفاً في ذاتيته ، ومن ذلك ما نشره محمود غنيم في « الرسالة » سنة ١٩٣٥ بعنوان : « كأس تفيض » ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن ضيقه بطول مكثه مدرساً في الريف ، فهي إذن ذاتية خاصة في مبعثها وموضوعها ولكنها اجتماعية عامة في تناولها وعطائها . إنها تفضح الاسس التي قام عليها المجتمع في ذلك الحين :

لعمرك ما أدري على أيّ منطقٍ	أشاهدُ في مصرَ الحظوظَ تقسّمُ
فكم رَصدَ الأفلاكِ في مصر أكمه	وزلزلَ أعوادَ المنايرِ أبكمُ

فمن يلكُ ذا قربى وصهر فإنني بمصرَ وحيدٌ لا قريبٌ ولا حمٌ
وما أنا من تخطيء العين مثله ولكن تعامى القوم عني أو عموا
فالمنطق الذي تقسم عليه الحظوظ في مصر مفزع ، حيث المحسوبة والقراية
والأصهار هي الطريق إلى قضاء المآرب ، بل إن هناك الإلحاف في السؤال وطرق
الأبواب ، وهناك ما يشير إليه الشاعر خجلاً من التصريح به .

ينالُ المني مَنْ يقطعُ السبيلَ ملتحفاً
ويغشى بيوتَ الناسِ والناسُ نَوْمٌ
ورُبُّ أمورٍ يُنجِلُ الحرَّ ذكرها
يضيقُ بها صدري الفسيحُ وأكثمُ

ولا يكتفي الشاعر بتعرية هذا المجتمع في العاصمة القاهرة بل يصور الريف
المقهور كما هو : حياة راكدة بليدة ، لقد عزل عن تيار الثقافة الجاري وحيل
بينه وبين ما يهز الوجدان والفكر بالنشوة الغامرة ، أو حق بالأم الممض ، لقد
انفردت المدينة بكل ذلك وأهل الريف .

يقولون : خضراء المربع نضرة فقلت : هبوا لست شاة تسوم
سُمتُ بها لونا من العيش واحداً فداري بها داراً ، وصحي هموم
وما أبتغي إلا حياةً عميقة تسر فأرضى أو تسوء فأنقم

في هذه الحدود يترجم الشاعر عن وجدان أمته ، حق في المواقف التي
يمالغ فيها موضوعاً يبدو معزولاً عن تيار الموضوعات الوطنية ، بل إني لأذهب
إلى أبعد من هذا خطوة ، فأرى أن شعر المديح والتهاني والتبريك الذي كان
يوجه إلى ملوك وولاة العهد البائد لم تكن تخلو تضاعيفه - أحياناً - من حجة
صادقة عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي الأليم .

ولا أريد أن ادافع عن هذا الضرب من الشعر بتلك الحجة الواهية التي قالها
البحاري :

ولولا خلال سنتها الشعر ما دَرى بناءُ الملا من أين تُؤتى المكارم
ثم جاء شوقي فرددها في إحدى مدائحه :

رُبُّ مدح أبان للناس فضلاً وأثامهم بقُدوةٍ ومِثالٍ
ما أريد الدفاع عن شعر المديح أصلاً ، فما بالك بالدفاع بمثل هذه الحجج
التي تريد تصوير الباطل حقاً ، والقبح حسناً ؟ كل ما أريده القول بأن الشاعر
ربما نددت منه أبيات تصور هذا البؤس الذي كان يعانيه الشعب فيقول في التهينة
بعيد الملك :

يا رُبَّ يومٍ مرَّ ما ظفِر امرؤٌ فيه بطيفِ الزادِ أو بفتاتِهِ
ثارت نفوسُ الناس فيه ، ولن تَرى كالشعبِ حين يُصابُ في أفواتِهِ
فأدى به فاروقٌ : شعبي ماله . يشكو الطوى والتبرُّ من غلاتِهِ

قال الشاعر المادح غائب عن هذه الأبيات بقدر حضور الشاعر المعبر عن واقع
الامة ، وما يطيعها من مجاعات ، ودع ما ذكر الشاعر من أن « الفاروق » كان
ينادي بالثوث لأمته ، وتدبر هذا التعبير الذي أصبح تقليدياً لكثرة تكراره
(يشكو الطوى والتبر من غلاته) ، فهو برغم ذلك لم يتبدل لأنه يشير إلى
ممكن الثورة القادمة في ضمير الغيب : الشعب يكدرح ويلتج التبر ثم لا يظفر بغير
الجوع ، أليس هذا الزناد مفجر الثورة .

لكأني بالشاعر في مقام دعوة معينة يبشها سامعيه . . دعوة لم يتوَّعها ، ولا
تدبرها ، لأنها من إملاء الواقع المباشر ، الذي يفرض نفسه على الشاعر دون أن
يدع له فرصة التدبر والتوعى .

لا نستطيع إذن أن نقول إن الشعر كله كان محايداً مستهتراً بما كان يدور
من صراع ومعاناة في مرحلة المحاض التي سبقت الثورة ، فقد رأينا أن الشعر
الذاتي الفردي ليس دائماً سلبياً ، بل إن له جانباً الاجتماعي الإيجابي ، إذا وضعناه
في إطاره التاريخي الصحيح ، وإذا راعينا ما يتركه في النفوس من آثار .

وفضلاً عن ذلك ، فنحن إذا لم نجد الشاعر الذي كانت نبضات قلبه متحدة مع نبضات قلب الأمة فإننا لواجدون كل خفقة من خفقات قواد أمتنا المجيدة قد وافقت خفقة لدى أحد شعرائنا فترجمها للأجيال شعراً خالداً ، ولو أننا عمدنا إلى هذه الآثار الشعرية التي أبدعها شعراء مختلفون ، ثم ضربنا صفحاً عن الفروق والخصائص التي تميز شاعراً من شاعر ، ثم نظرنا إلى محتواها الشعوري ، وعطائها الفكري ، فإننا نستطيع أن نتصور وجود شاعر عظيم ، غزير النتاج ، نافذ النظرة ، عميق الشعور ، متحد النبض مع قلب الأمة .

هذا الشاعر المتصور « التزم » الوقوف في خط النار مع المناضلين قائداً وجندياً ، ساعداً وسلاحاً ، وآمن « بوجوب » أن تكون الكلمة من أقوى حوافز البناء ، ثم من أقوى لبناته ، واتخذ لنفسه دستوراً واضحاً جلياً يشي عليه ، يعبر عنه قول الشاعر الأستاذ توفيق أبو الخير :

أنا إن لم أكن مترجماً أنا	ت الحباري ، وصوت روح طريد
ولساناً ممبّراً عن نفوس	داميات القلوب حررى الكبود
ونداء المحروم في كل أرض	فلن يا ترى عصرت قصيدي ؟
إن شعراً لا يستمد لظاه	من لظى الناس فارء للخمود (١٦٥)

- ٢ -

قضية الأرض ... وأغاني الكوخ

اهتمت في البحث السابق بالدفاع عن « زعم » محمد ، هو أن الشعر قبل الثورة كان يحوي بين تياراته المتباينة تياراً من الشعر الجاد الملتزم ، وأن هذا التيار في بعض الأحيان — كان يصدر عن شعرائه كما يفيض الماء من ينبوع ، دون وعي أو إرادة ، ولكنه — في كل الأحيان — كان مرآة تجلو وجه مجتمع ما قبل الثورة بكل ما فيه من تناقضات .

هذه خطوة ، وخطوة أخرى أن واقعنا الاقتصادي والاجتماعي قبل الثورة كان يطبع على النفوس بالقلق ، ويشعن القلوب بالسخط ، ويفعم الوجسدان الاجتماعي للأمة بمشاعر التبرم والضيق ، ومن ثم فقد كانت الثورة هي الموئل الوحيد لهذه الجماهير القلقة الساخطة ، المتبرمة الضائقة .

وليس معنى هذا ان الاشتراكية - كنظام وكبرنامج اصلاحي - كانت في متناول وعي الجماهير .. كلا .

لقد تحركت الاشتراكية في مستويين متفاوتين قبل ثورة يوليو هما مستوى الحس ، ومستوى الوعي ، فعلى مستوى الحس كان الناس - كل الناس - فوق الأرض العربية يحسون احساساً يعمق في النفس حتى يبلغ قراراتها ، ويمتد فيها حتى يمتلك جميع أقطارها . يحسون هذا الاحساس العميق الشامل بحاجتهم إلى واقع آخر ، واقع لا يقر ذلك الظلم الاجتماعي الصارخ الذي كان سائداً بين أبناء الأمة الواحدة ، ولا يقسم الناس إلى طبقات : بعضها كادح مقهور مستذل ، وبعضها مالك ممتص مستقل .

كانوا يحسون بحاجتهم - وما كان أشد حاجتهم - إلى واقع يدفع عن أسرهم غائلة الجوع والعري ، ويرفع عن كواهلهم عبء انتظار مصير مظلم أليم . وكانت أحلام اليقظة بمنزلة الأجنحة الكبيرة التي تحمل الجماهير إلى ذلك الواقع المثالي المنشود ، وكانت قصص الأبطال الشعبيين إذ يعزفها شاعر «الربابة» على المقام ، أو يغنيها ، « الأدبائية والشحاذون » في الطرقات ، أو يتغنى بها صاحب الموال في الحقول والأفراح .. هي المتنفس الذي يخفف عن الناس بعض ما يجدون من ضيق بالظلم ، أو من رغبة في الثورة عليه ثم كان الدين بمعناه الساذج المحرف قد شرع يمنح هذه النفوس أماناً روحياً انتهى بها إلى الرضا بالواقع ، وتقويض الأمر إلى الله ، حتى استغل هذه الظاهرة أعداء الدين فقالوا : « إن الدين أفيون الشعوب » .

هكذا كانت الاشتراكية في مستوى الحس أما مستوى الوعي بها ككحل

منشود ، ومطلب مقصود فما أقل من كان يرى ذلك ، على أنها كانت تبدو عند الكثيرين كذكريات تاريخية مجيدة ، لعمود إسلامية بعيدة ، وقد قضت الظروف - في وهمهم - بعدم إمكان إعادة ما كان ، وكانت تبدو - من خارج نطاق تراثنا الحضاري الإسلامي - كتأثرات محظورة بالشيوعية والاشتراكيات الأخرى .

ولم يتح للاشتراكية التي أفعمت وجدان الجماهير ، وملأت أحساسهم والتي لامست عقولهم .. فرصة الاتضاح والمنهجية والتطبيق إلا بقيام ثورة ٢٣ يوليو التي جعلت من مبادئ الستة القضاء على الإقطاع والاحتكار ، والرأسمالية المستغلة ، وإقامة مجتمع ترفرف عليه راية العدالة الاجتماعية .

وفي الصميم من مستوى الحس الاشتراكي ، وعلى حافة مستوى الوعي بالاشتراكية أخصبت شاعرية كثير من الشعراء فجادت بانتاج وفير وقم استطاع تصوير الوجه الحق لمجتمعنا المتفسخ قبل الثورة ، ثم استطاع أن يسهم في خلق التطلع والاستشراف للثورة ، بل واستطاع أن يضع أضواء على الطريق بالقدر الذي اتيح له في هذه الظلمات .

والبحث في هذا الشعر لا يحتاج إلى تبرير فيما أقصوه ، فانه ضرورة لها من الدواعي ما يحفزنا إلى التوفر عليه والاحتشاد له ، وجسبنا في هذا المقام أن نقرر بالبحث في هذا الشعر ، نعطي للثورة أمجد حقوقها علينا ، إذ نبين أنها نتيجة محتومة لظروف سبقتها ، ومهدت لها ، وان في ذلك ربطاً للظاهرة الثورية بالواقع .. لا بمعناه الاقتصادي والاجتماعي وحدهما - وغير ممكن أن يكونا وحدهما - بل بمعناه النفسي والوجداني أيضاً ، وهذا الواقع الوجداني الذي تهيأ للقاء الثورة الاشتراكية بحفاوة وترحاب صادقين حيقين .. هذا الواقع لا نستطيع رصدده ، وقبين أبعاده إلا في ضوء فنون تلك الحقبة بعامة ، وشعرها بخاصة .

وفي شعر تلك الحقبة التي يحددها بدءاً مطلع القرن العشرين أدير العدسة من

زوايا متعددة لأنقل للوجدان المصري العربي قبل الثورة صورة كاملة ، وفي اعتقادي أن البحث الصحيح في تاريخ الفن والأدب لدى أمسة من الأمم بحث في سيرة الوجدان والنفس عند تلك الأمه ، وبحث في كل ما يتصل بالوجدان والنفس من شكوى وحرمان ، ومن تطلعات وآمال .

لقد برز في الشعر الذي سبق الثورة تيار له خطورته القصوى ، ورغم ذلك لم يلتفت إليه من يشتغلون بالتأريخ للأدب المعاصر ، وأعني به ذلك الشعر الذي استهدف تصوير القرية ، وعاش في حدودها : يقدم إلينا الفلاح بشقائه وبلائه ، والكوخ بضآلته وهوائه ، ويقدم لنا المالك يحشمه وتجيده ، والقصر بشموخه وتكبره ، الأرض تروى بمرق الجباه والحزائن تملأ بأرزاق الكادحين .

وهناك تنازر رائع ، وتلاق عجيب بين «الحس الاشتراكي» الذي صدر عنه هذا التيار من الشعر وبين «الوعي الاشتراكي» الذي صدرت عنه ثورة يوليو ، وأجلى مظاهر هذا التنازر وذلك التلاقي أن « قضية الأرض » كانت محور المعاني والصور في هذا الشعر ، كما كانت - أيضاً - محور أهم القوانين الاشتراكية وأخطرها حتى عام ١٩٦١ ، أعني قوانين الإصلاح الزراعي .

وفي معرض « قضية الأرض » نلتناول بحفاوة وتقدير هذا العمل الشعري السامق .. ديوان « أغاني الكوخ » للأستاذ « محمود حسن إسماعيل » .

لقد أصدر الشاعر ديوانه وهو طالب في دار العلوم ، ولكنه برغم ذلك ذو قيمة في ميزان الفن كعمل فاضح مكتمل ، وفي ميزات التاريخ كوثيقة توجت عن ضياع الفلاح ، وأعجب ما يميز هذا الديوان هو الوعي بالقضية ويبدو ذلك في التزامه لها ، ثم في دعوته الشعراء لمشاركته الاهتمام بها .

« الكوخ » هي أول قصائد الديوان ، ويبدوها الشاعر ببكاء على الكوخ واستبكاء عليه :

بِعَشرٍ عليه الدمعَ ما صفقتُ في قلبك الألمانُ يا شاعرُ
ويعضي الشاعر ، فيصور الأحلام الضائعة التي يحلم بها الناس في الأكوخ :

تحلم أنت الكوخ في جنة يزهو عليها السندس العاطر
ثم يستنفر الشعراء جميعاً إلى مشاركته التعبير :

تبكي سواقي الحقل اشجانه وما بكاهما مرة شاعر
وبالبائس الفلاح في ركنه هريان يشكو ضنكته خاسر

هذا الشاعر إذن داعية ، وإن أصداء دعوته لترد في الديوان ، على نحو مباشر حيناً ، وغير مباشر حيناً آخر ، فمن الصدى المباشر ما نجده في قصيدة « زهرة القطن » ، إنه يبدوها بوصف للزهرة يخيل لنا معه أن جمالها قد المتفرق كل مشاعره ، ولم يعد يحفل إلا بجمالها المطلق ، ولكنه يفعل ذلك ليفرغ آخر الأمر للقضية التي في هذا الديوان .. قضية الأرض :

ذاك تاج النيل فاندب عنده أمل الفلاح والجند المضاع
وارث للسكين عيشاً أسوداً رات في كوخ حقيق متداع
قامت النعمة عنه ، وجفت معدماً لم يترعه في مصر راع
عفرت ربح الآسى كسرتة وطوت نماءه دنيا الصراع
ثم يربط بين هذا اليأس وذلك الآسى وبين نعيم القصر وسعادته ربطاً كان
حريراً أن يثير ثورة ، وإلا فهو مدخر لساعة الصفر :

رقص القصر على أكتافه وهو جاث بين ذل واقتناع
فبالرغم من أن وضع كلمة « القصر » في هذه القصيدة مقابلة للكوخ يجعلها
تعبيراً عن الأغنياء فإن لهذه اللفظة إيحاء آخر ، لأنها تستحضر « الملك » في
غيلة القاريء ، وسواء أراد الشاعر المعنيين بكلمته أو أراد أحدهما فهذه خطوة
موفقة على الطريق ، وإلى نفس الغاية .

ومن الصدى غير المباشر قصيدة « دمة بغي » التي تصور مأساة فتاة ريفية
وقدت المدينة تزق ، فباعته ما لا يباع في سبيل لقمتها ، ولسمعها تحكي طرفاً
من المأساة :

عصفت ربي الأرزاق في بلدي فارتكس... واحسرتا وطني
كوخي الجميل ، وملعي ، وددي ومرآحي المحبوب ، وآحزني
ونزلت في بلدي شهدت بس قدس الحجاب ممزق الستر
مشت الفضيلة في مواكبه مشي الذليل برتبة الأسر

ولعل العيب الواضح في الرباعية الثانية من الرباعيتين السابقتين ما يمتاز به من خيال شعري رائع حيث يصور الفضيلة تسير في مواكب المدينة وقد ذلت وهانت ، كما يمشي ذليل أسير ، فهذا الخيال بما فيه من سمو ومن تشخيص لمعنى الفضيلة يمزق الحدود الواقعية لشخصية الريفية ، إذ أن الشاعر قد ارتقى بالريفية وجعلها تتصور الفضيلة من مستوى تصوره هو لها ، والذي يبرز هذا العيب أن القصيدة جاءت في صورة اعترافات بغي ، ولكن برغم ذلك فإن الإطار القصصي ، وطابع الاعتراف الذي اختاره الشاعر - على مذاجته - يحمل لكل عنصر من عناصره قيمة إيجابية كبيرة ، فمن خلال اعتراف الفتاة بثبت في وجدانتها معنى خطير ، هو أن الريف مدقع فقير ، تعصف البؤس بساكنيه ، فتضطرمهم إلى الرحيل عنه طلباً للقوت في المدينة ، وأن المدينة تستقبلهم بأرحاب فاجر لا يقيم للأخلاق الكريمة وزناً .

ويأبى الشاعر الذي اعتنق هذه القضية ، والتزمها في ديوانه إلا أن يعتبر عنها فثراً في « كلمة ختام » التي يذيل بها الديوان ، إنه يقول فيها : « اضرب بقدميك في ليلة ... بين تلك الأكواخ المتداعية في قرى مصر ، وحدثنا عما تلاقيه من أهوال الظلام ... في عصر كاد يفترش فيه المدني الشماع ... واجلس بجانب (الفلاح) في الظهيرة تحت ظل الخيمة التي نصبها من رداءه على عصاه وقأسه ، وقاسمه الطعام والشراب ، وتعال فحدثنا كيف أكل وكيف شرب ؟ وهل تردد عشرين في احتساء الماء المقطر من كوب بلوري شفيف ، أم انبطح على بطنه فعب الماء من مشربه العكر ؟ وقام إلى قأسه فواصل العمل لا يستريح ، ولا يعرف طعم الهدوء » (١٦٦) ؟

- ٣ -

من زاوية قضية الأرض

لقد كان « أغاني الكوخ » - أول دواوين « محمود حسن إسماعيل » - من أكبر الأعمال الشعرية التي عاجلت « قضية الأرض » في الشعر العربي قبل الثورة بوعي وثورية . غير أن صدور ديوان يحتضن الفلاح ومشكلاته ، والكوخ وأحلامه لا يكفي في مقام التدليل على وجود ظاهرة ، ولا بد - بجانب ذلك - من إبراز هذه الحقيقة ، وهي أننا لا نكاد نعرف شاعراً عاش في العقدين السابقين على الثورة ، ولم يغمس براعته في أحزان الفلاح ، ويسطر بها قصيدة أو أبياتاً .

ليست هذه عدوى تفشت في الشعراء ، ولا بدعة انتشرت بينهم ، ولكن اقتراب فجر الثورة في تاريخ كل أمة عظيمة لا بد أن تسبقه نذره وبشائره ، إنها بمنزلة الطرقات على باب التاريخ ، غير أنها طرققات لا يعلم تأويلها ، إلا بعد أن تحين الساعة - ساعة الصفر - فمئذئذ ينكشف الغطاء ، ويدرك الناس كنه ما كانوا يجهلون .

يواكب « أغاني الكوخ » على الطريق الاشتراكي انتساج شعري خالده ، لم يظفر باهتمام نقاد الأدب ومؤرخيه بعد ، برغم ما يمتاز به من طرافة الموضوع وصدق التجربة ، وبساطة التناول ، ذلك هو انتساج الشاعر محمد السيد شعاعه الذي أصدره في جزئي ديوانه « بين أحضان الطبيعة » ، فلقد وقف الشاعر أمهاله في هذين الجزئين على القرية ، بكل ما تحويه من زروع وترع ، وحيوانات وطيور ، وأناس وفصول ...

وبلاحظ على شعر هذا الديوان ما يلاحظ على كل شعر خالد ، من انعكاس الحالة الوجدانية الخاصة بالشاعر والعامة للوطن .. على كل ما يصور ، أنه ينظر إلى الريف من خلال عدسة لونها ذاته ومجتمعه بالقلق والامسى ، فهو يتحدث عن البطيخة - موضوع طريف - فتبكي كلماته حين يقول لنا :

نمت على الأرض لم يصعد بها زمن كأن أيامها من نوع أيامي

ويحدثنا عن القراب - موضوع طريف أيضاً - فيقول له :

لم لا تشيب وأنت أول رأي أول الدماء على ثرى الغبراء ؟

ثم يسأله في احساس عميق ، واع بفداحة الطبقة :

خاطب ضياع الأغنياء وقل لها كم من ضياع فيك للفقراء

هذان البعدان - الذاتي والاجتماعي - للتجربة يخصبانه ويعمقانه ، ويجعلان

طرافة الموضوع ترسم على الشفاء ابتسامة عذبة ، لا تلبث أن تصبح ابتسامة معذبة :

والديوان - بعد - في حاجة إلى توفر واحتشاد لا يتاحان لي الآن لعدم

وجوده بين يدي ، وما دمت قد أردت لهذا البحث أن يبرز ما أعده ظاهرة

وتياراً في الشعر العربي ، وأعني « قضية الأرض » . فان تعدد الأمثلة هو ما

يقتضيه المقام من مقال .

وها نحن أولاء نرى « العوضي الوكيل » في ديوانه « شفق » يصور لنا مأساة

الفلاح في حديثه عن « الريف المصري » ، فبعد أن صور روعة الجمال الطبيعي في

الريف وقبل أن يعود إلى تصوير هذه الروعة مرة أخرى يقول :

يا لهذا الفلاح تنكره الدنيا ولكن فضله معروف

ان مضى الناس يحدون مساعيه قول الدفاع عنه الرغيف

قانع بالذي يحيي من الرزق ، ولكنه أبي عيوف

ينبع الخير من أصابعه تلك فيروى وهو الظمي اللهيف

مسمن جهده سواء من النا س ، ولكنه ضئيل الخفيف

وهنا نقدم ملاحظة توشك أن تكون ظاهرة عامة في الشعر الذي يعالج

« قضية الأرض » هي أن تصوير حرمان الفلاح يقترن بتصوير روعة الاطار

الطبيعي للحياة من حوله ، وقد تجلبت هذه الظاهرة في ديوان « أغاني الكوخ » ،

وكان شعراءنا قد هدتهم فطرمهم إلى أن أبعاد المأساة لا تكتمل إلا بتصوير طبيعة الريف ، وبإبراز ما فيه من جمال ، فالذي لا شك فيه أن هذا الاحساس بالتضاد بين الإطار الطبيعي وسالة الإنسان الذي يعيش فيه من شأنه أن يعمق الشعور المأسوي لدى القارئ ، وأن يدل على زحافته لدى الشاعر ، ولا سيما إذا كان هذا الإنسان البائس هو صانع ذلك الإطار الخلاب .

وننتقل من رصد هذا الإطار الطبيعي « للحياة » في الريف إلى رصد الإطار الطبيعي « للموت » فيه ، وليس هذا من قبيل التداعي اللفظي بين الحياة والموت وإنما هما زاويتان تممقان احساسنا بالهوان الذي يبلغه الإنسان في ذلك الإطار حياً وميتاً .

يعود « الممشري » إلى قرينته السنبلاوين طامعاً أن يموت هناك بين المروج العاطرة ، حيث يلتحف البنفسج ، وحيث تطالع عينه لآخر مرة صورة الروابي الخضر ، وتصافح سمعه — لآخر مرة — صدى خرير المياه وهو يسري إلى الموت فيقول في قصيدة « العودة » :

أموت قرير العين فيك منعماً	يخدرني نفح من المروج عاطر
ويلحفني فيك البنفسج، ولتكن	مسارح عيني الربا والمخاضر
وآخر ما أصغي إليه من الصدى	خريرك يغني وهو للموت سائر

غير أن هذه « المبتة الشعرية » لا تتاح للشاعر ، لأن المرثيات والأصوات — تحت الاحساس القاصم بالفاقة — تبدو له دمية شواء، تملؤه رهبا ، فيحزنه إلا يجد ذلك العزاء الشعري الخلاب ، فيصرخ مجشاً بالبكاء .

ولكن بلا أجدوى أتيت فلم أجد	سوى قفرة أشباحها تتكاثر
وقد نسجت أيدي الشتاء سياجها	عليها ، وأسوار الظلام تحاصر
وقد خرج الخفاش يهمس في الدجى	ودبت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجيز تصرخ بومة	على صوت هر في الدجى يتشاجر

وفي فترات يلبح الكلب عابساً فيعموي له ذئب من الحقل خادر
 اذن فيا لضيقة آمال الممشري ا ، ويا لفجيعة في عزائه الأخير! لن يغتص
 عليه حين يموت على صورة البنفسج والروابي الخضر ، بل سيطويها - في قزع -
 على صور الأشباح والظلام والحفاش والهوام . ولن يكون آخر صدى يترده في
 مسمعيه خرير المياه . بل سيكون صراخ بومة وصوت هر يلشاجر ، ونباح كلب
 وذئب خادر .

لقد سبق الممشري كثيرون تمنوا مثل هذه الميتة الشاعرية . فبعض شعراء
 البحر تمنى أن يدفن الى ظل كرمه للسكن روحه في قبره ، حباً منه للخمر حياً وميتاً
 يقول ابو محجن الثقفي :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمه تروي عظامي بعد موتي هروقه
 ولا تدفني في الفلاة .. فاني أخاف إذا ما مت أن لا أذوقها

وتمنى الشاعر الخارجي « الطرماح بن حكيم » الا يموت على شرجع « سرير »
 وود لجثائه هذا القبر العجيب :

فيا رب ان حانت وفاتي فلا تكن على شرجع يعلو بخضر الطارف
 ولكن قبري بطن نسر مقبله يحسو السماء في نسور عواكف

ولكن إذا اتفقت هذه القبور في الطرافة ، وفي دلالتها على فناء الشاعر في
 شيء فانها تختلف - بعد ذلك - اختلافاً حقيقاً . فالخارجي - بفنائه في العقيدة
 - تمنى أن يوضع قبر يضم جسد شهيد ، تكريماً وحياً للاستشهاد ، والثقفي - بفنائه
 في الخمر - تمنى أن يهج رمس يوارى رفات غمور ، تعلقاً وهياماً بالشراب ،
 والممشري - بفنائه في الطبيعة - تمنى أن أجل جدث يحوي جثمان « رومانسي » ،
 تعبيراً عن هروبه من الواقع وسخطه عليه وأمله في تغييره ، فالفروق بينهم هي
 الفروق بين فدائي وشريب ورومانسي .

وما أريد أن أقف لابرر وصف الممشري أو غيره من شعراء العرب

بالرومانسية ، فان لي في هذا رأياً لا يتسع له المقام برغم ايجازه ، ولكن المهم أن
الهمشري عبر عن رفضه « للواقع » حين وضعه في مقابلة المتوقع فبدأ : أو ابداء
دميماً ذميماً ، ولقد استطاع ببراعة أن يحشد الصور المتآزرة التي تجلي « روعة »
الاطار الطبيعي للقرية وهو عائد متفائل ، ثم تجلي « ترويع » هذا الاطار حين
صدم به وهو مقيم يائس .

هذه البراعة في رصد الصور وسوقها في تدبير محكم يبدو عفويّاً غير مقصود
تجعلنا ندهش للصورة التي يقدمها الهمشري في البيت الأخير ، من هذه الأبيات
التي يهديها إلى القمر في ليالي الحصاد :

لياليك من ليل الفراديس ابهج وقدرك أزهى في العيون وابلج
كأنك عين الله ترعى عبادها وتبصر ما تحوي القلوب فتخلج
كأنك في روض السماوات زهرة كأن سناك (١) عطرها المتأرج
كأنك في خد السماوات ديمة همت من عيون باكيات ترجرج

فالصورة في البيت الأخير آسية حزينة ، لا تساق الجو البهيج السعيد الذي
يتأرج به السياق ، وان قبسة من النقد الأدبي ، الذي يدعو إلى تأزر الصور على
صنع وحدة ، ترى أن الصورة الأخيرة مفسدة لهذه الوحدة ، انها عثرة قلم . وان
ضوءاً من علم النفس قد يقول إن عثرات الاقلام كمثرات اللسان في دلالتها على
ما يستكن في العقل الباطن من رغبات ومشاعر ، واذن فالأسى الذي رسمه
الواقع الأليم في نفس الشاعر ، قد وجد له متنفساً ، فعبّر عن نفسه في هذه الصورة
الانفجارية ، التي بدت غريبة في ذلك السياق التصويري .

وتتكرر الملاحظة حين نقرأ في ختام الأبيات قول الهمشري :

فيا بدر صبراً والليالي قصيرة وسوف تقر النائبات فتخلج

اذ واضح أن القمر لا يصبر بقصر الليالي ، ففي زوال الليل ازال للقمر عن
عرشه الذي يستوي عليه في بهاء وتألق ، فهذه اذن عثرة قلم هي الأخرى

ولكنها كسالفتها تكشف القناع عن نفسية الهمشري التي اكتنفتها الظلمات ،
 وارهقتها النوائب ، فالشاعر - وليس القمر - في حاجة إلى هذا التبصير بقصر
 الليالي ، وإلى هذا التبشير بقرار النوائب .

وهكذا - مرة أخرى - نجد واقع القرية الأليم كان وراء قصد الشعراء حين
 يكتبون عن وعي ، ووراء بعض عثراتهم حين تول بهم الأقلام .

وفي ختام هذه الرحلة نقدم «لحمود غني» قطعة بعنوان «الفلاح» ولا يعيب
 أبياتها أنها فقط أربعة ، فإن مضمونها يجعلها بمنزلة رصاصات في معركة لم تدر
 رحاها بعد ، فلقد حدد القدر ساعة الصفر بعد نشر هذه الأبيات بمشرة أعوام :

شاهدت لؤلؤة كالبرق تأتلق على جبين أمير سار مختالا
 فقلت : ما أنت ؟ قالت : انني عرق من جبهة الزارع المسكين قد سالا
 الناس تنعم ، والفلاح يحترق وليس يحرز لا جاها ، ولا مالا
 امتصه الناس حتى ما به رمق كأنه صب للأيثار تمثالا

هلي انني لا أعجب للنشر هذه الأبيات أول عام ١٩٤٢ فهي - وان كانت
 حقاً رصاصات - تحتتم بزناد الأمان : « كأنه صب للأيثار تمثالا » فتصوير كدح
 الفلاح واحتراقه من أجل أن ينعم بالآلي أمير . . تصوير ذلك بأنه إيثار من
 شأنه أن يبرد النار في جوف الرصاص ، ولكنها على أية حال شعنة : ادخرها
 القدر إلى ميعاد (١٦٧) .

الناس والخرساء والمعجزة

قصة قصيرة بقلم : حدي الكنيصي

الميون تتطلع إلى آخر الشارع ، وآخر الشارع لا يصل إليه النظر ...
الميون تعود لتجري وراء عقارب الساعات . من في يده ساعة ، ومن يسأل
الآخر عن الساعة . وعقارب الثواني والدقائق تحرك بسرعة أذيالها .. وتنفث
سموماً تكاد تخطف من الميون أبصارها .
وتعلاو الصدور وتهبط ...

ما لم يصلوا قبل ساعة على الأكثر ، ستضيع الفرصة الكبيرة .
استند البعض على جذع شجرة جفت أوراقها وتساقطت ...
آخرون التفو حول العمود الرفيع الذي ينتهي بتلك اللوحة التي كتبت عليها
أرقام الاتوبيسات ..
أمسك شاب صغير - يبدو عليه الأعياء - بعمود النور والقي عليه عبء
جسده .

آخرون لم يعودوا يطبقون الانتظار فأخذوا يتحركون هنا وهناك ..
ويتوقفون لحظات ثم من جديد يتحركون .. يروحون ويجيئون ..
وأبدأ لا تهدأ الميون .. وأبدأ لا يتوقف زحف عقارب الساعة .
- شي لا يصدقه عقل !
- أي اتوبيس هذا الذي يجعلنا ننتظره كل هذا الوقت ؟

- هو وحده يصل إلى ذلك المكان .
- هو وحده الذي سيجعلنا نرى المعجزة .
- لماذا لا تسير الحكومة انوبيسات كثيرة إلى ذلك الجبل ؟
- أنا شخصياً عندي عمل في الصباح .
- أنا لم استرح منذ مدة طويلة . لكنني ضعيت براحتي من أجله .
- أنا أول مرة أصدق ما يحكى عن ذلك الشيخ .
- أنا ..
- أنا ..
- أنا ..

- بسم الله الرحمن الرحيم . من أين جاءت هذه الطفلة ؟ ومق ظهرت ؟
- ماذا تفعل هنا في هذا الوقت المتأخر من الليل ؟

تحركت الخيوط التي تربط العيون . ارتدت العيون عن نهاية الشارع ومرت في طريقها على عقارب الساعات ثم توقفت عند بقعة صغيرة من الأرض . عليها جلست طفلة لم تتجاوز السادسة . عيناهما جيلتان ضاحكتان . فمها ، انفها ، غمازتها .. ملامحها كلها جميلة جميلة ..

وجهها لم تلمسه المياه — بالتأكيد — منذ مدة طويلة ، ولكنه — ورغم التراب العالق به — نابض بالحياة ، مشرق بالصفاء . حتى شعرها الأصفر الذي لم يلمسه « مشط » يحتفظ بنعومته وتموجاته .

كانت تجلس على الأرض ، وقد باعدت بين ساقيها . في « حجرها » أخذت تضع كل ما تصل إليه يدها . أوراق ممزقة متناثرة . قطع من الزجاج . علب سجائر فارغة . أي شيء . أي شيء تنقله في خفة وسرعة إلى حجرها ثم تسوي مكانه تماماً . أصبحت حولها دائرة نظيفة تماماً ... بأصابعها أخذت ترسم أشكالاً كثيرة .

- ماذا تفعل الصغيرة ؟

- ماذا تفعل الصغيرة هنا ؟
- أنت يا شاطرة .. ماذا تفعلين هنا في هذا الوقت المتأخر ؟
-
- لماذا لا تردين يا بنت ؟
-
- يبدو أنها خرساء .
- انها خرساء .
- لكنها تسمع بالتأكد .
- إلى أين تريدان الذهاب يا شاطرة ؟
-
- أرى ؟ أنها تسمع .. لقد هزت رأسها .
- ماذا تفعلين هنا ؟ اتبعين عن احد ؟ تكلمي ؟
- أشارت بيدها نحوهم .. نظرت كل منهم إلى نفسه .
- انها من أولاد الشارع ..
- أبداً .. وجهها لا يدل على ذلك .
- في نهاية الشارع ظهرت حزمة من نور .. عينا وراء عينا ابتعدت جميع العيون وعادت إلى سباقها بين المقارب ونهاية الشارع . لكنها تسكن على الفور حينما يتحول هذا النور إلى اتجاه آخر ...
- يبدو اننا لن نصل هذه الليلة .
- لا بد ان يحضر الأتوبيس الآن .
- هل ذهبت إلى الجبل قبل اليوم ؟
- أبداً .. لكنني سمعت حكايات كثيرة عن معجزات الشيخ .
- لي صديق قال انه سهر ليلة كاملة بجوار الكهف لكنه لم ير سوى حمامة كبيرة طارت على باب الكهف ثم اختفت .

- لقد استعادت فتاة بصرها حينما ظهر الشيخ بطلعته البهية من داخل كهفه .
- ومرضى كثيرون .. تم شفاؤهم بمجرد وقوع نظره عليهم .
- موجات من البشر .. بدأت تتدفق عليه من كل مكان ..
- على أي حال فرصتنا الليلة .. فقط .
- ولكن الاتوبيس الملعون لا يريد ان يصل .
- ساعة ونصف ونحن في انتظاره .
- كادوا ينسون كل شيء عنها ، لكنها جذبت عيونهم من جديد حين اطلقت ضحكة غريبة مكتومة .. ضحكة مكتومة تنتهي بتشنج كالبكاء .
- غريب أمر هذه الطفلة .
- فلنفكر في مشكلتنا .
- امثالها يملأون الشوارع .
- المهم لماذا لم تنضم إليهم وتنضم معهم يجوار أي سائط ؟
- ربما اعجبها منظرنا ..
- وهل يعجب منظرنا أحد ؟
- نظر أحدهم إلى عامل يقف بينهم يرتدي سرة صفراء .
- انت يا اخ الا تعرف موعد هذا الاتوبيس ؟
- في مثل هذا الوقت .. وهذا المكان لا يعرف له أحد ميعاداً ...
- ألا تمر هنا عربات تاكسي ؟
- كلا .
- وما العمل إذن ؟
- أنا شخصياً انتظره معكم .. ألا ترى ذلك ؟

فجأة تحرك أحدهم نحوها . كان يلبس جلباباً من الصوف .. على رأسه طاقية بيضاء .. ضيق الكتفين . له كرش بارز . سمرة تشبه طمي النيل . المحنى عليها :

— ماذا تفعلين يا بنتي ؟

رفعت رأسها ، نظرت اليه وقد لمعت عينها .

— لا حول ولا قوة إلا الله .. أين والدك يا شاطرة ؟

ابتسمت . كشفت ابتسامتها عن أسنان بيضاء لامعة . زاد بريق عينيها .

— مسكينة .. ربما تكون يتيمة ليس لها أهل !

جذبه شاب صغير من ذراعه : تعال يا بابا . اتركها ، المدينة ، امينة بأمثالها .

— لم لا نأخذها معنا يا ابني ؟ حق الصباح على الأقل ؟

— يا بابا نحن مشغولون الآن بما هو أهم !

— أتعرف يا ابني أن الجو يصبح بارداً رطباً حين يطلع الفجر ؟ كيف تتحملة

طفلة صغيرة مثلها ؟

— أرجوك يا بابا .. انتظر .. يبدو أن الاتوبيس قد أقبل .

ومن جديد انطوت العيون على نظراتها . ارتدت مطعونة الأمل . فقد تحول

النور الذي ظهر إلى ناحية أخرى . ولم يظهر الاتوبيس .

عادوا يسألون العامل الذي وضع القلق في تصرفاته . لم يرد على أحد . أخذ

بتمتم هامساً :

هل اختلقت الاعذار حق لا أحضر الاجتماع ... لكي تضيع الليلة .. ولا

أرى شيئاً ؟

قطع الصمت صوت الرجل ذي الجلباب الصوفي والطاقيّة البيضاء :

اسمع يا شاويش .. أليس من واجبك أن تأخذ هذه الفتاة إلى أي مكان .

حق الصباح على الأقل ؟

قال صوت متثائب : يأخذها إلى مركز الأحداث .

قال صوت متوتر : يأخذها إلى القسم .

قال صوت ضجر : يأخذها إلى جهنم ؟

في رفض واصرار هزت رأسها . ولم تختلف ابتسامتها الناصعة .

صوب الرجل نظره نحو الشاويش . لم يحب الشاويش على نظراته ...
وقال لنفسه :

— انني لم أنته من « الوردية » إلا الآن فقط ... كما ان هذه المنطقة ليست
في نطاق عملي .

قال الرجل ذو الجلباب والطاقيّة :

— لا بد أن أهلها يبحثون عنها الآن في كل مكان ؟

قال آخر : ممكن جداً .

قال الشاويش : لا يبدو ان لها أياً أو حق أم .

قال الرجل استغفر الله العظيم .

— أقسم انها متشردة بنت متشردة .

— أبداً . أنا أقسم انها بنت ناس .. ناس طيبين .

— ولكن لماذا لا تتكلم ؟

— واضح يا أخي انها خرساء .

— خرساء عيياء ما لنا نحن . المهم في الاتوبيس الذي لم يصل ا

— يقولون أن الشيخ يخرج للناس لحظة « خاطفة » .. ثم يختفي داخل كهفه

— لو أعطاني الفرصة لأفرغ همومي .. كنت احتاج إلى يوم كامل .

تبادل شابان نظرة خاطفة . لم يتحدث أحدهما مع الآخر منذ وقفا .

نظر القصير نحو الطفلة وقد تعرى فخذهما .

— يا سلام لو كانت كبيرة ..

— انما هي جميلة والله .

— دعنا منها . انظر إلى الفتاة السمراء التي تقف وحدها خلف « الكشك » ؟

— صحيح .. لم اتلبه اليها من قبل !

— انها « من أيام » بالتأكيد .

— لا أعتقد .

— انظر يا أخي إلى « اللقافة » التي في يدها .

— ماذا يكون بها ؟

— قميص النوم يا جاهل .

— اذن .. تعال بنا اليها .

ورغم مضي الوقت . لم تهدأ العيون . لم تياس في الوقت ذاته لم يتوقف سيل القادمين ليروا المعجزة .

بينما أخذ رجل ضخم الجثة يدور حول نفسه ويضرب كفا بكف (.. لو كان هنا تليفون ؟ لماذا لم احضر بعربي ؟ هل اشترط الشيخ أن نحضر إليه في الاتوبيس ... عليه العوض في سهرة مصر الجديدة !) .

من جديد تعلقت العيون بنور قوي ظهر من أحد المنحنيات في آخر الشارع استمر النور في اقترابه . قال أحدهم :

— انه نور عربية صغيرة .

قال آخر : بل عربية نقل .

قال ثالث : بل عربية جيش نصف نقل .

قال رابع : بل انه الاتوبيس .

قال الخامس : أي حاجة .. المهم يصل إلينا .

ازداد النور اقتراباً .. لكنه فجأة حول اتجاهه وأخذ معه العربية إلى شارع جانبي .

في نفس الوقت كان الشبان يبتعدان عن الحطة ، بينها كانت تسير الفتاة السمراء وحديث هامس يدور بينهم — كأنهم يرفقون بعضهم منذ سنين — ساد صمت مفاجيء تخللته زفرات كثيرة . تذكروها فجأة حينما أطلقت ضحكاتها الغريبة المختلطة في نهايتها بلسنج بكائي .

— لا حول الله . لا بد أن نجد حلاً لهذه الطفلة .

— يا بابا اتركها لشأنها . كفانا ما نحن فيه .

— ان أمثالها في البلد يرقدون الآن في أحضان أمهاتهم .

— ربما تكون هي متعودة على ذلك .

— أمذا معقول ؟

— اوووه هي حرة .. نحن الآن في مشكلة أخرى .

— ولماذا لا تكون جزءاً من مشكلتنا ؟

— لو سمحت يا بابا . لا تتكلم عن هذه البنت . ألسنا مثل كل الواقفين ؟
أطلق الرجل زفرة عميقة .. وسكت .. تسلسل إلى الأسماع نقيق .. يأتي
من بعيد .

عادت العيون تتطلع إلى نهاية الشارع .

من جديد ظهر شعاع قوي يرتفع قليلاً عن مستوى الأرض لمعت العيون ،
تحفزت النظرات ، همس كل منهم لنفسه : « انه هو » اقترب الشعاع رويداً
رويداً . تحول الهمس إلى صوت مسموع « انه هو » قالت نفس الهمسات : المهم
أن لا يتحول فجأة إلى اتجاه مخالف .

ازداد اقتراب الشعاع . زادت قوته . زاد ارتفاع الهمسات .

انه يتجه نحونا بالتأكيد (انه هو ا) .

تهللت الوجوه . عبر الاتوبيس دورانا قريباً هدأت سرعته قليلاً . زاد
الشعاع قوة أرهقت العيون المشدودة . نزل كثيرون من فوق الرصيف . تحركوا
على اسفلت الشارع في انتظاره . وليكونوا أقرب إلى ابوابه من الآخرين ..
زادت حركة الأرجل والأيدي . الجميع يتأهبون ليكونوا أسبق في القفز إلى
داخله . لم يعد يفصل بينه وبين المحطة سوى بضعة أمتار . حدث هرج ومرج .
اشتد التزاحم . تعثر بعضهم . كل واحد يدفع الآخر إلى الخلف أو إلى
الجوانب . سقط كثيرون على الأرض . لم يمتدز أحد للآخر ... فجأة .. وقبل
أن يصل الاتوبيس للمحطة انطفأت أنواره وتلاشى الشعاع . ثم انطلق مندفعاً في
سرعة خاطفة دون أن يتوقف ومتخطياً الجميع ... وبعد لحظات كان يختفي
من الشارع يسبقه الشعاع الذي عاود الظهور بمجرد ابتعاده عن المحطة .

اصطدمت العيون ببعضها البعض . لم يميز أحد من وقفته أو حركته الأخيرة
التي كان يتأهب بها للركوب .

ضفدعة كثيبة اللون أخذت تقفز متنقلة بينهم . دون أن تتحرك الشفاه
سمع كل منهم الآخر .
— شيء لا يصدقه عقل ؟
— انه خال تماماً !
— ليس فيه راكب واحد !
— ما العمل الآن ؟
فجأة صاح الرجل ذو الجلباب الصوفي الأزرق : أين الطفلة ؟
تلبسوا جميعهم فجأة : أين ذهبت الخرساء ؟
قال أحدهم : لقد رأيته تقفز إلى الأوتوبيس .
قال آخر : أبداً لقد رأيته بعد أن تخطى المحطة تماماً .
قال ثالث : أقسم انها اختفت في نفس اللحظة التي مرت فيها .
قال رابع : قبل أن ينطفئ النور أمامنا كانت هي في أول مقعد !
قال ذو الجلباب : تذكرت .. لقد رأيته تشير إليّ وهي تبسم لكنني لم
أفهم شيئاً .. انشغلت عنها بترقب فرصة الركوب . وأنت السبب طبعاً .
لم يرد عليه ابنه . اطارق رأسه .
بدون مقدمات أطبق الصمت فجأة . لم تعد هناك رغبة في الحديث أو
الاستماع .. تحركت العيون كابية مرهقة نظراتها قصيرة لا معنى لها .
جلس بعضهم على الأرض . فجلس الباقيون . شق السكون نقيق الضفدعة
التي عادت تتنقل بينهم .. أخرج الكثيرون علب السجائر .. امسكوها في يد
وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة ... (١٦٨)

رحلة نقدية في قصة صغيرة

القصة هي « الناس والحرساء والمعجزة » لمهدي الكنيسي ، وقد نشرت القصة في عدد فبراير من مجلة « البيان » ، وموضوعها انتظار جارف لأمل ، ولكن الانتظار لا يسفر إلا عن خيبة هذا الأمل .

والأحداث التي حبكها القصاص لخدمة هذا الموضوع تتلخص في جماعة من الناس تنتظر « أتوبيسا » ليحملهم إلى الجبل ، حتى يروا المعجزة المتمثلة في شيخ يظهر في كهف ، انه شيخ مبارك يبدي من خوارق الشفاء ، ويقضي من الحاجات ما جعل حكايات كثيرة تنتشر عن معجزاته ، وما جعل هؤلاء الناس يتلهفون إلى لقائه وفي خضم هذا الانتظار المتلفظ تظهر فجأة طفلة خرساء يسألونها ماذا تفعل هنا ليلا وإلى أين تريد ، فلا ترد جواباً ، ويختلط الحديث اللاغط عن البنت فهي في نظرهم من بنات الشوارع ، يختلط هذا الحديث بمحديث عن الشيخ صاحب المعجزات ومحديث استنخار الاتوبيس ، لا يفكر واحد في استنقاذ هذه الطفلة الخرساء في تلك الليلة .. اللهم إلا رجلاً كان يلبس جلباباً من الصوف على رأسه طاقية بيضاء .. يفكر في انقاذها بأن يدعو إلى ذلك شرطياً ، وتؤيد الرجل أصوات منها المتثائب ومنها المتوتر ومنها الضجر ، ولكن الشرطي يعتذر بأنه الآن فقط قد انتهى من دوريته ، كما ان المنطقة ليست في نطاق عمله .

وتلوح للناس بارقة أمل في ضوء قادم يظنون أنه ضوء اتوبيس ولكن الضوء يغير اتجاهه عند منعطف فيتلاشى الأمل وتتكرر هذه العملية حتى يقبل الاتوبيس ويتزاحم الناس ويتراكضون ليركبوا ويشتد التراكض والتزاحم كلما ازداد

اقتراب الأتوبيس ، ولكن ما أن يصبح منه قيد خطوات حتى يطفىء أضواءه وينفلت مسرعاً دون التوقف فإذا نأى عنهم تماماً عاود إضاءة أنوارهم ، ويصاب المنتظرون المتلهفون بالإنهيار والخذلان ، ويكتشفون أن الصبية قد اختفت في ذات اللحظة التي مر بها الأتوبيس ويعودون إلى خذلانهم وإنهيارهم صامتين ولا يشق السكون غير نقيق الضفادع . وتختتم القصة بصورة لبعضهم ممسكاً بعلبة السجائر في يد وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة .

التوازن الدرامي بين الحدث المتصاعد في البداية والحدث المتهاوي في النهاية : هذا التوازن الدرامي متحقق بشكل مثير ، باعث على الشوق وحل التسأمل ، فبداية القصة لقطات لذروة الحالة النفسية التي كان عليها الناس في انتظار الأتوبيس ليقلهم إلى الجبل حيث الكهف الذي يظهر فيه الشيخ المبارك ، كان الناس في ذروة التلهف والضجر والشوق « فالعيون تتطلع إلى آخر الشارع ، و « العيون تعود لتجري وراء عقارب الساعات ، و « تعلق الصدور وتهبط ، و « آخرون لم يعودوا يطيقون الانتظار ، فأخذوا يتحركون هنا وهناك ، ولكي يؤكد القصاص في هذه الحركات معنى التوتر يقابل الحركة بالسكون ، ففي هذا الخضم المتوتر آخرون التفتوا حول العمود الرفيع الذي ينتهي بنلك اللوحة التي كُتبت عليها أرقام الأتوبيسات .. أمسك شاب صغير - يبدو عليه الأعياء - بعمود النور ، وألقى عليه عبء جسده .

نحن من هذه البداية إذن مع لقطات ذكية تصور التوتر في صورته المتحركة المواره وصوره الساكنة المرهقة . هذه هي البداية .. أما النهاية فتأتي بعد أن يكون الأتوبيس قد مر بهم دون أن يتوقف ليحملهم بعد أن طال انتظارهم له ، أي يأس مقعد حل بهم ؟ لم تمد لهم حيلة قط . ولا قدرة قط حتى على إعلانات السخط والغضب وما طبعهما جدياً في هذا الموقف لقد « جلس بعضهم على الأرض فجلس الباقون ، هكذا فإنهم جميعاً في حالة « استهواء » من فرط ما حل بهم من يأس وقنوطه شق السكون نقيق الضفدعة التي عادت تثقل بينهم ..

أخرج الكثيرون علب السجائر . أمسكوها في يد ، وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة ، بهذه الكلمات تنتهي القصة مصورة مبلغ ما حل بهم من اليأس والعجز .

ان كل ما لديهم من حيوية قد أنفقوه في العملية النفسية المصاحبة للانتظار المرهق ، لو بقي من هذه الحيوية فضل لأعلنوا به سحقهم على سائق «الاتوبيس» الذي تعتمد أن يطفىء أنواره أمام المحطة ، وينطلق ثم لا يضيء الأنوار إلا بعد ان اجتازهم .

التوازن الدرامي إذن متحقق بين البداية المثيرة للشوق والنهاية الباعثة على التأمل ..

والتأمل هو الغاية التي يهدف اليها كل فن ناضج واع ملقنم .. والتأمل عملية فكرية وشعورية ، قد يقوم بها المرء في « حرية » في حالات كثيرة ، ولكنها في أعقاب الفراغ من استيعاب عمل فني تكون « حرية مشروطة » .. مشروطة بالحدود والقيود والرموز التي يتضمنها العمل الفني .. ومع ذلك فهي حرية .

فالمتأمل لهذا التوازن بين التشوق الطاغى المقيم ، واليأس الشامل المقعد يسهه أن يتخذ هذا تفسيراً نفسياً استبطانياً للحركات الكبرى في التاريخ .. — أو — أقصد تلك الحركات التي قبسدهو كبرى ذات بريق واعد حق لتظل الجماهير ترقبها في تشوف ولكنه تشوف لا يسفر عن صباح ، لأن هذه الحركات تمر بالجماهير فلا تحقق لها وعداً ، وكل ما تفعله وما أشنعه — انها تستهلك طاقة الجماهير من طريق عمليتي الشحن والتفريغ . ووجه « الحرية » في هذا التأمل أن القارئ يسهه أن يفسر « الاتوبيس » بما يشاء من حركات التاريخ السياسية والاجتماعية التي تعد الجماهير بأن تحملها إلى غايات بعيدة ، والتي تمكنها من مشاهدة « معجزة » ثم تخلف الوعد وتخيب الأمل .

أما القيد الذي يجد من تطرف هذه الحرية فهو نوعية هذا المجتمع الذي رجا

وشباب رجائه ، فهذا المجتمع الذي تصفه القصة — ممثلاً في منتظري الاتوبيس — مجتمع ضائع متناقض .

فجماعة المنتظرين لدى المحطة لا ينتظرون الاتوبيس الا ليلبغهم إلى حيث يرون معجزة الشيخ المبارك .. حدث كثيراً ما يشغل الناس في شرقنا ، حدث قد يلقي ظلالاً روحية على اهتمامات الجماهير وتطلعاتها ، ولكنها ظلال زائفة وأتانية ، فكل امرئ يريد أن يشاهد هذه الظاهرة الروحية ليعضي حاجة في نفسه .. وهذا موطن من مواطن التناقض والضياح .

وآخر من المواطن يتمثل في الآثار الغربية التي أحدثها ظهور « الطفلة الخرساء » بين هذه الجماعة لقد ظهرت فجأة كأنما تجمت من فراغ ، حتى لقد يسمل واحد من الوقوف : بسم الله الرحمن الرحيم . من أين جاءت هذه الطفلة؟ ومتى ظهرت ؟

ثم اختفت بطريقة مريبة أثارت الخلاف بين الناس ، فن قائل انها ركبت الاتوبيس ومن مكذب .

لقد أظهر القصص هذه الطفلة على مسرح قصته بالطريقة التي كان يخرجو المسرحيات اليونانية القديمة ينزلون بها إلى المسرح إلهاً من الآلهة لينقذ بطلاً مثلاً ، إذ كان المخرجون اليونانيون ينزلون الإله من آلة خاصة تهبط من أعلى المسرح حتى أصبح التعبير « الإله من الآلة » يمثل الجبر المسرحي أو التدخل المباشر المتكلف من قبل المؤلف ليحل عقدة روايته ، فلقد لجمت الطفلة كما كان ينزل الإله الاغريقي فجأة ، غير ان الوظيفة التي يؤديها ظهور الطفلة — بصرف النظر عن طريقة هذا الظهور — وظيفة فنية ، فلقد كانت مسباراً لهذه الجماعة ، أبدت أعماقها في وضوح ، إذ برغم تساؤلات الناس حول هذه الطفلة لم يهتم أحدهم أن يعنى بها ، بأن يأويها في تلك الساعة المتأخرة من الليل مثلاً ، بل ان الشرطي نفسه يتخلى عن واجبه « الرسمي والانساني » لحوها لأنها خارج نطاق عمله ، لم يهتم بها عامة الواقفين وعلى العكس نرى اثنين منهم (الشابين) قد اتجه تفكيرهما

فيها وجهة سيئة شاذة لولا انها رأيا فتاة سمراء جذبت اهتمامها الرخيص وحولتها عن هذه الطفلة .

كل ما لقيته الطفلة من عناية القوم ظهر في مسلك شيخ يلبس جلباباً وطاقيّة يمثل المواطن العادي الذي لم تمسغه المدنية كثيراً .. فقد همّ " أن يأويها لولا أن ولديه قد عنفاه وصرقاه عن ذلك " تعال يا بابا ، اتركها ، المدينة مليئة بأمثالها ، وطبيعي أن ينصاع الرجل لهذا التعنيف فقد حرص القصاص أن يدس بسين أوصافه انه " ذو كرش " هكذا كانت تلك الجماعة كما كشف عن خبيء نفسها ظهور تلك الطفلة .

ومن هذا الوعي بالعالم الذي يصوره داخل القصة نعود إلى الاوبسيس الذي انتظرتة وفاتها ، والذي انهارت إذقاتها ، فنضيف عاملاً آخر أدى إلى انهيار هذه الجماعة حينما ضاع أملها ذلك هو تكوينها النفسي والخلقي وبهذا تتكامل المماول التي تحقق الانهيار لا محالة .. الممول الزمني أو التاريخي الذي يضع مجتمعا ما في وضع ترقب وتشوف ، والممول الخلقي والنفسي الذي يجعل تكوين هذه الجماعة ضعيفاً فاسداً .

ان جماعة لها هذا التكوين جذيرة الا تقوى على تحمل الصدمات ، حرية أن تتضعض أمام ما يلم بها من أحداث ، فليكن ما يخيب الرجاء حدثاً هائلاً من أحداث التاريخ الكبار ، أو حق نصراً مرجواً في احدى الممارك أو حق مطلباً عاجياً من مطالب الحياة على المستوى الفردي فليست الخطورة كل الخطورة في أن يخيب الرجاء أبداً ولكن الخطورة الفادحة في شخصية من خاب أمله ، فهو إذا كان يتمتع بصحة نفسية ، وعافية أخلاقية لم تطرحه الهزيمة في مطارح اليأس ولم تلق به الحية في مهاري الضياع .

ان تماسك الأمم والأفراد في أعقاب الأحداث رهين بتماسك الشخصية ونقاها ويدون ذلك فليس من عقبى غير اليأس والضياع .

ذلك ما تقوله قصة «الناس والحرساء والمعجزة» بما يتبجح التوازن بين حدثها

المتصاعد في البداية وحدثها المتهاوي في النهاية من فرص التأمل ، وذلك ما ركده القصة بمسارين طرفي هذا الخط الدرامي من صور ولقطات ، على أن القارئ العربي الراهن يعيش قضيته المصيرية التي تمر هذه الأعوام بمراحل دراماتيكية ، ولا يملك هذا القارئ أن يفصل بين تجارب أمته على مسرح السياسة وفي ميادين النضال ، وبين تجاربه الذاتية مع الأعمال الفنية ، ولا بد له أن يتخذ من هذه الأعمال نافذة تطل به على أحداث أمة ، لا سيما الأعمال الفنية التي أعدت بحكم بنائها ولقطاتها لتكون هذه النافذة .

ومن ثم فإن هذا القارئ سيري في هذه القصة بلورة واعية شعورية لعمليات غير واعية وغير شعورية ترسبت في الوجدان الجمعي واستطاع القصاص أن يسكنها في هذه الرموز ، فقد عكست في صورة رمزية وجدان الجماعة في الأيام التي سبقت عدوان ١٩٦٧ ، والتي تلت هذا العدوان ، فقد سبقت العدوان ، أكبر عملية شحن وتعبئة ثم صاحبت العدوان أضخم عملية تفريغ وأصبحت الجماهير معها في حالة من الذهول يمكن تصويرها بكلمات القصاص في ختام قصته « أخرج الكثيرون علب السجائر أمسكوها في يد وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة .. » وقد يحق للقارئ أن يرفع في وجه القصة اعتراضاً يقول ولكن الجماهير العربية لم تلبث أن أشعلت الثقاب ولقد رأينا التماح في الأعمال البطولية داخل الأرض المحتلة ، وعلى بعض جبهات القتال ، غير أن مثل هذا الاعتراض يرفضه الواقع الفني داخل القصة والواقع التاريخي خارجها ، فإذ المرحلة التي تبدأ بأشغال الثقاب ذات تميز واستقلال عن الحقبة التي تمكسها هذه القصة ، وصحيح أن المرحلة الراهنة قد أفادت أعمق الفائدة من سابقتها ولكنها مع هذا — أو لهذا — تختلف عنها اختلافاً بيناً حتى ليعق لنا أن نسجل ميلاد إنسان عربي جديد في أعقاب نكسة ٦٧ ويترتب على هذا أن الصدق الفني والتاريخي معاً في تحديد وضع أشغال الثقاب فنياً وتاريخياً يقضي بجمعه حدثاً متصاعداً في صراع جديد نرجو له أن ينتهي — كما تدل البوادر — بنهاية أخرى مشرفة .

لقد أحكم القصاص بناء قصته واختار لها هذا الهيكل الذي يحقق توازناً بين بدءه وختامه ، مما ترك أثره الفكري التأملية ، بيد أن الأثر الجمالي الذي ينبغي أن يتركه العمل الفني ينبغي ألا يتخلف عن الأثر الفكري ، ينبغي أن يتأزرا ويتم التعانق بينهما ، حتى يختلف عمل الكاتب المفكر عن عمل الكاتب الفنان .

ولا ريب في أن تحقيق الهيكل المتوازن المؤدي إلى الغاية عمل جمالي بقدر ما هو فكري ، ولكن بجانب الهيكل ينبغي أن يتم بالصور الجزئية التي تملأ الفراغ الهيكلية وتعطيه حياته وقدرته على الامتاع . فإلى أي حد كان قصاصاً أصيلاً في التقاط صوره تلك ؟ ان اصالته لا تظهر في تصوير حالات القلق التي استولت على الناس ، فالعيون تتطلع إلى آخر الشارع ، ثم تجري وراء عقارب الساعات ، وعقارب الثواني والدقائق تحرك بسرعة اذياها ومثل هذه اللقطات ملك مشاع لا تدل على اصالة ملتقطها ، ومن المؤسف انها أول ما يطالع القارئ للقصة غير أن هذا الأسف لا يلبث أن يتلاشى حين نرى قدرة القصاص على تكتيل هذه الصور وما يتخللها من حوار ، إذ يفصل بينها الفينة بعد الفينة قرار كأنه القرار الموسيقي الذي يتكرر بعد كل جواب ، ويتمثل هذا « القرار » في ظهور ضوء من بعيد تتعلق به العيون ظناً أنه نور « الأوبسيس » ، ولكنه لا يلبث أن يتحول إلى الحجاب آخر .. ان تكرار هذا القرار مثال لقدرة الفنان على جعل المألوف طريقاً أصيلاً .

بمثل هذا يتحقق المستوى الجمالي للعمل الفني ، على أن هناك المستوى «الصوابي» الذي ينبغي أن نحرص — أول ما نحرص على تحقيقه ، ذلك المستوى الذي يقضي بانتخاب القصاص لفته من المعجم « الفصيح » ولا أقول « المتفاح » من الكلمات والأساليب .

وقد يغتفر قوم — بدعة — عامية الحوار ، ولكن في حوار فصيح مثل قصتنا لا يغتفر لحن مثل — المهم لماذا لم تنضم اليهم (وتنام) معهم ؟ .. وفي سرد فصيح لا يصح أن يقال « كأنهم يعرفون بعضهم » فالمستوى الصوابي

يقضي بأن نقول « وتم » و « كأنهم يعرف بعضهم بعضاً » أو « كأننا يعرف بعضهم بعضاً » وأرجو أن يكون الخطأ الأول مطبعياً.

إن لغة القصة القصيرة بخلاف الرواية أو القصة الطويلة — أقرب إلى لغة القصيدة الشعرية من حيث تحقيق المستوى الصوابي والجمالي جميعاً . ولا يعني ذلك — طبعاً — البعد عن البساطة والميل إلى التفهيق ، فإن لغة الشعر نفسها في عصرنا قد غدت تؤثر البساطة القادرة على الإيجاء والتصوير وإذا كان هذا حرياً أن يكون في الأعمال الفنية عامة ، فهو أحرى أن يكون في عمل فني يتناول حدثاً جامعيّاً وشخصاً عاديّاً ليكون التعبير في مستوى الحدث ومستوى الشخص (١٦٩) .

المحـررات

من قلم : الدكتور عبدالله خورشيد

في جدل بين الصديق دكتور اسماعيل الصيفي
وبيني - وما أكثره - قال : إن الفلاح يكون
مفجوعاً ، ولكنه يعمل على محراثه ويبكي .
فكانت هذه القصة .

مدّ الشيخ حسن يده اليمنى إلى جانبه فتناول عصاه الطويلة الصلبة واعتمدها
أمامه ، في حين استند بكفه اليسرى إلى الحصيرة الجافة حيث يجلس منذ حوالي
الساعة . ثم ثنى ركبته اليسرى إلى فوق ، ودفع بجسده الرقيق إلى أعلى في ببطء
وهو يتف : « يا قوة الله » ، حتى نهض واقفاً وقد انحنت هامته قليلاً إلى الإمام .
حدّق يمينه الكيلتين نحو الأرض ، فلما تبين حذاءه الأسود الجاف مدّ قدميه
العاريتين النحيلتين - ولكن النظيفتين - فأدخلها فيه - مبتدئاً باليمنى -
الواحدة بعد الأخرى . استدار في هدوء نحو الرجل الذي ظل يجالس منذ
حوالي الساعة - وكان هذا قد نهض واقفاً بدوره - ومدّ إليه يده المعروقة
فصافحه قائلاً : وهو يحدّ إليه النظر بقدر ما تستطيع عيناه المعجوزان من تحت
حاجبيهما الأشيبين الكثيفين : - هه . تصبح على خير يا بو محمد . شدّ حيلك .
ربنا يعوض عليك ، ويبارك لك في نفيسة وأخواتها .

كان الليل قد قد سدم ، والساعة تجاوزت - ربما - العاشرة ، وخفتت

الأصوات والأقدام في دروب القرية ، ولم يعد من المتوقع أن يأتي أحد للعزاء (كثر خير الناس . لقد امتلأت الدار بهم — رجالاً ونساء — طوال اليوم) .

أغلق أبو محمد رتاج باب الدار وهو يتنهد في عمق . توقف لحظة ، وهمّ أن يعيد فتح الرتاج . أحس أنه أتى عملاً عاقلاً جافياً . شعر كأنما يتلق الباب في وجه شخص لم يعد له حق الدخول من هذا الباب . شعر كأنما يقيم سوراً بينهم وبين عالم آخر . ضغطت يده في قلبه في عنف ، وزادت مرارة فيه . أحس رأسه مطرقاً وهو يستدير عائداً لياخذ مكانه على الحصيرة الجافة .

أدرك وهو يهبط إلى الحصيرة متلقياً الأرض بكفيه ، متنفساً « آه » صيحة طويلة حارة أن أم محمد قد جاءت من الحجرة ، ووقفت حافية خارج الحصيرة ، تمتد يسراها تحت صدرها لتسند ذراعها اليمنى المثنية إلى أعلى لتسند بدورها رأسها المنحني إلى أسفل . كانت في وقفها تلك ، وثوبها الأسود ، تمثالا للحزن والاستسلام .

مدّ أبو محمد يده إلى جيبه ، وأخرج علبة السجاير والكبريت (اليوم — بصفة استثنائية — كان يشاري علب سجاير مغلقة ، وعلب كبريت) . ضغط علبة السجاير من أسفلها بباطن إبهامه ليدفع جزءها الداخلي إلى أعلى ، ولكن زوجته عاجلته بمزيج من الاشفاق والاحتجاج والأسى :

— كفّاك سجاير يا خويا . صدرك المحرق ، ويقلك مرر . قال في لا مياة من لم يعد يحرق على أن يظل حكيماً ، وهو يواصل فتح العلبة ، ويخرج سيجارة :
— يعني هي السجاير أكثر من النار ولا المرار اللي أنا فيه ١٩ قالت تقترح عليه في تردد :

— أجيب لك لقمة ؟

اختفت الزوجة لتعود بعد قليل بطبق مستدير من الخوص فوقه رغيغان من دقيق القمح ، وصحن به قطعتان كبيرتان من اللحم غارقتان في خضار مطبوخ . وضعت المرأة الحزينة الطعام بين يدي زوجها (صنع الأقارب

والجيران اليوم طعاماً وخبزاً ، وحلوه إليهم) وهي تقول في تشجيع حزين :
— يا الله يا خويأ كل . دانت مفيش حاجة نزلت جوفك من صباحية ربنا غير
السجاير والقهوة السادة .

قال في صوت يكاد يصبح احتجاجاً باكياً دون أن ينظر نحو الطعام:
— شيلي الأكل يا أم محمد . هو احنا لسه حناكل ١٢
غلبت الأم الدموع ، فانقلبت هاربة إلى الحجرة .

نامت كل الأصوات ، وساد القرية سكون عميق . راح أبو محمد يحملق عينيه
في الظلام فلا يرى سوى أشباح الأشياء تلتصّب في غموض فوق أرضية سواده
يخفف من سواده شيئاً ما ذلك الضوء الرمادي المبهم الذي ينتشر ما بين السماء
والأرض كذرات تبدو منهجرة من النجوم البعيدة الخرساء . ويرهف أذنيه فلا
تصل إليه سوى أصوات ضئيلة متقطعة : أنفاس نفيسة وأخواتها الصغيرات
النائمات . انتفاضة دجاجة تستعيد توازنها بعد أن أوشكت أن تسقط من فوق
الجدار حيث تنام . آهة متوجمة من زوجته التي غلبها النوم وكأنما تعاني كابوساً
مزعجاً . صوت بقرتهم وهي تملك طعامها بفكيها القويين وتنفر بين الحين والحين .
نباح كلب بعيد لا يكاد ينطلق حتى يصمت . رفيف مبهم لجناحي طائر ليلي
ينطلق في الظلام كأنما نحو المجهول .

لعلها السيجارة الثالثة أو الرابعة منذ تركته زوجته ، لا يهم . ما زال في العلبة
سجاير كثيرة . بل إن معه علبة أخرى ، كبيرة كذلك (هشرين سيجارة) ، لم
تفتح بعد . وفي حافظته عشرة جنيهات . وفي الحجرة حلل ملأى بالطيبخ واللحم
وربما الأرز . وهناك خبز كثير . سبحان الله ! كأنهم ناس أغنياء . بل لقد
أصبحوا بالفعل أغنياء فجأة . لقد أسرع الناس إليهم يزودونهم بالطعام والتقود .

وأعربوا عن كثير من النوايا الطيبة المؤثرة . لقد أعلن بعضهم تنازله عن باقي دين له . وأعلن بعضهم الآخر استعداده لتأجيل تحصيل القسط القادم من الإيجار المطلوب . أما الذين ليس بينهم وبينه التزامات مالية فقد وعدوا ، في شهامة ، بمساعدته في عمل الحقل . « والله الدنيا لست فيها الخير » . ولكن ما أفدح الثمن الذي دفعه ليحصل على كل هذا الخير ! لو لم يفقد ابنه محمد لما حدث شيء من هذا كله . ولما عطف الناس عليهم كل هذا العطف ، ولا اهتموا بهم كل ذلك الاهتمام .

« محمد ؟ آه ! محمد . فين أنت يا محمد ؟ » .

تعود يد فتضبط قلبه في عنف . مرارة فمه تزداد . شيء يقف في حلقه ، سخونة شديدة في أحشائه . ترتفع حرارة أنفسه وعينيه تحت ضغط شيء في داخلها يحاول أن يخرج ولكنه لا يجد الطريق .

رباه ! كيف حدث هذا كله ؟ الناس يرحلون كل يوم ويشفون . بل منهم من تقطع الفأس أصابع قدميه ويشفى . بل من تبتز ساقه أو ذراعه ، بل ساقاه أو ذراعه ، ويظل مع كل ذلك يحيا . فلماذا محمد بالذات يجرح ثم يموت ؟ كان جرحاً عادياً جداً بسيطاً جداً ، فكيف يمكن أن يؤدي إلى الموت ؟

أصابه سلاح المهرات في ساقه ونحن في الحقل . لم يصرخ . لم يكن حتى يتألم صحيح أن دماً كثيراً نزل في الحال كأن دجاجة ذبحت ، ولكنني أسرع فلفطست الجرح بالطين ، طين الحقل الطاهر . أسرهننا إلى البيت ، ففسلت الطين عن الجرح ، وكبسته بالبن — والبن مجرب في الجروح — وربطته ربطاً شديداً بقطعة قماش نظيفة غسلتها أم محمد — والله — بيديها .

لم يعد محمد إلى الحقل معي لأنني رأيت له أن يستريح . ذهب إلى الدكان حيث جلس مع بعض أقاربه وأصعابه من الشباب ، وشربوا الشاي ، ربما المعسل . ثم عاد إلى المنزل ، ونام .

لما استيقظ في المساء كان يتألم . كانت ساقه توجعه ، وجسده ساخناً . طلب ماء شرب بعضه واشتكى برودته . عاد فاستلقى على نفس هذه الحصيرة التي

أجلس عليها الآن . بدا في عيبيه شيء من الذبول . راح يحرك رأسه بينة ويسرة في ضجر . طلبت إلى أمه أن تحضر له غدة . الحدة الجديدة النظيفة التي تحتفظ بها للضيوف . كان خداه متوردين ، وجبهته تلسع ، أقلتني سخوفته ، خطر لي الاسبرين . طلبت إلى أمه أن تصنع شاياً ريثما أحضر أسبريناً من الدكان . هدأت حرارته قليلاً ، وأغفى ، أعجبت بنفسى لأننى تصرفت مثل الناس المتعلمين .

ثنت أمه ركبتيها إلى أعلى ، وشبكت ذراعيها فوقها وأسندت جبهتها إليها ، وهي تهتف في تأوه خفيف : يا رب . لم ألبث حتى سمعت شخيرها . أشعلت سيجارة ، ورحت أفكر في عمل الغد للحقل ، راجياً أن يصبح محمد أحسن . بعد قليل بدأ يتململ ، ويتأوه . انتبهت أمه من نعاسها ، ومالت معي نحوه نسأله ما به . كان جسده ساخناً كمن طال تعرضه لشمس حامية ، وأنفاسه حارة كهواء ظهر قانظ . لم يبد أنه أحسن بنا . راح يغمغم أصواتاً مختلطة ، ويحاول أن ينطق كلمات لم تلبث منها سوى كلمة : المحراث . صاحبت بي أمه في جزع :

— يا مصيبي الواد بيخرف . إحنا ما نسكتش عليه أبداً . فآخده وروح المجموعة من النجمة .

قضينا ليلة مفزعة . وفي الصباح استلقت ركوبة حملته عليها إلى المجموعة . لما فك الطبيب الرباط فوجيء . أنا فوجئت أكثر . الجرم المربوط كان أحمر . وحول الجرح ينتشر في الحمرة لون أخضر داكن . والساق السمراء متورمة وتلمع سألتني الطبيب عن سبب الجرح وزمن حدوثه . ذكرت له كل شيء ما عدا الطين حذجني الطبيب في غيظ وكراهية ، ووصفني بالفاظ بدت لي أكثر قاذباً من الفاظ العمدة وضابط النقطة ومعاون الزراعة . كتب ورقة ، وأزاحها على المنضدة البيضاء بأطراف أصابعه إلى فاحيتي . أمسكت الورقة بكلتا يدي وأنا أنظر إليه مستفسراً . شكرته ودعوت له بالصحة وطول العمر ، وعندما أخبرني

بصوت آمر ، وهو يتوجه في اهتمام مشمئز إلى المريض التالي ، انه كتب بتحويل ابني إلى المستشفى الأميري .

في المستشفى أعطوه إبراً ، وأقراصاً بيضاء ، وبلايبع اسطوانية حمراء . مرّ يومان ، ولكن النار ظلت تنتشر في الساق إلى أعلى وإلى أسفل ، وتلفها كقباش أحمر رقيق . واللون الأخضر الداكن كجزائر النحاس يزداد اتساعاً . حينذاك قرر الجراح ضرورة بتر الساق قبل قوات الألوان . بصمت الإقرار بإيهامي ويدي كلها ترجف ، وتساءلت في غباء :

— يعني الولد حيموت يا سعادة اليه ؟

حملوه إلى حجرة العمليات على منضدة بيضاء طويلة وضيقة ، ذات أرجل نحيفة عالية وتكتر على عجلات صغيرة سوداء حرة الحركة تحدث عندما تحتك بالبلاط أصواتاً كصوصة الكتاكيت . نشط الأمل في قلبي وأنا أنظر إليه راقداً في قبص أبيض تحت ملء بيضاء (كل شيء في المستشفى أبيض) ، على هذه النقالة البيضاء يقودها من أمام ويدفمها من خلف ممرضان شابان ، خفيفا الحركة ، تحس أن لها قدراً من السلطة يستمدانه من ثيابها البيضاء . حتى الأحذية في أقدامها بيضاء ، والطاقي على رأسها بيضاء . صحيح — قلت لنفسي وابتسامة خفيفة ترتسم على شفتي — ان الطب نعمة كهري من عند الله . ومستشفيات الحكومة ؟ يا سلام ! كم تكلفني هذه العملية لو أجريت عند طبيب خصوصي ؟ شعرت بأهميتي عندما اكتشفت فجأة أنني الآن أتعامل مع الحكومة .

وقفت في أول الممر الذي تقع فيه حجرة العمليات ، وتعلق بصري بالباب الأبيض الذي دخل محمد منه ثم أغلق وراءه . رحلت أردد الفاتحة ، وأدعو الله أن يكتب له السلامة ، وأوسل بالست الطاهرة ، وسيدة الحسين ، والسيد البدوي ، وسيدي إبراهيم الدسوقي . استراحت نفسي بعد هذه الأدعية التي همستها في حرارة ، فرحت التحرك — ولكن غير بعيد — في الصالة الكبيرة المربعة . أشخاص مختلفون لعلهم مرضى ، أو أقارب مرضى ، أو أصدقاءهم

يتحمر كون في الصلاة من ناحية إلى ناحية ، في بطاء من ينتظر شيئاً ما زال بعيداً .
يدسون أيديهم في جيوب بنطلوناتهم أحياناً ، ويدخنون أحياناً أخرى ،
ويتطلعون إلى المرضى والمرضات أحياناً ثالثة . ولكن عيونهم تمتلئ كل الوقت
بنظرة ثابتة مفكرة . بدا لي من الذكاء ، ومن حق الزمالة كذلك ، أن أستطلع
رأيهم في العملية ، تخيرت منهم من يبدو عليهم الفهم والمعرفة والطيبة . أفضيت
إليهم بالأمر ، وسألتهم تقديرهم لخطورة العملية ، واحتمالات نجاحها . كل من
سألته كان يصغي إلي في اهتمام متكلف ، ثم لا يلبث حق ينصرف مبتسداً عني
ليستأنف تسكعه في أرجاء الصلاة وهو يقول في هدوء غشاش : لا ، بسيطة إن
شاء الله .

لم يكن هناك أي مقعد ، فجلست القرفصاء بجوار الحائط عند باب المر ،
وأسلتها لله . كم من الوقت مر ؟ لا أدري . لكنه كان وقتاً طويلاً جداً ، فتح
الباب في نهايته التي بدا أنها لن تأتي .

رائحة ثقيلة ، كدخان غير مرئي ، انبعثت من الحجرة المفتوحة وملأت المر .
وكأنما من خلال هذه الرائحة نفسها ، لا من خلال الباب ، خرج الجراح عابساً ،
يمسح العرق عن جبهته بظهر كفه ويدلك ذراعي منظاره بأصابعه ، ويمسح ما
وراء أذنيه بسبابته ، مسرعاً فيما يشبه الهرب إلى حجرة الأطباء صدمني منظره ،
وانقبض قلبي . نهضت واقفاً ، لكنه لم يلتفت ناحيتي عندما مر بي ، كأنما لا
يراني . تجمدت قدماي في موضعهما ، ولم أجرو أن ألحق به لأسأله .

عادت الرائحة الثقيلة تملأ المر ، وتجم فوق كل الأشياء تحاول أن تخنقها .
التفت رأسي نحو باب حجرة العمليات . كان مفتوحاً ، وممرض يقف في فتحة ،
منحنياً إلى أمام ، يمسح جبهته — هو الآخر — بطرف مريئته البيضاء وقد أزاح
طاقيته إلى الوراء . على الرغم من لطفي تقدمت نحوه في حذر محاولاً أن أقرأ
حركاته . لم يشجعني أنني كنت أعطيته عشرة قروش قبل بدء العملية ، ووهنته
بالحلاوة بعدها . لحنني . اعتدل واستدار ليدلف داخل الحجرة . كنت على بعد

خطوة منه . هتفت به . قال في صوت أقرب إلى الصياح بي وهو يصفق الباب في وجهي :
— البقية في حياتك يا عم .

* * *

لم يعد الفضاء رمادياً . تحول إلى قبة هائلة من زيت كحلي غامق . النجوم شديدة التألُّق ، قطع فادرة من الماس الباهر . الأصوات انقطعت ، ابتلعها بشر . الحركة تجمدت أصابها شلل مفاجيء . الوجود منكش على نفسه كطفل يدس وجهه وأطرافه في حضن أمه النائمة هرباً من خوف مختبيء في الظلام . النسيم البارد — وحده — نشط ، يركض بين الكائنات الهامدة كجيش من الأرواح الشاردة . خيل إلى أبي محمد أنه الكائن الحي الوحيد المستيقظ في هذا العالم . زاده هذا شعوراً بالوحشة ، وعمق إحساسه بالفجيعة . كان الحزن ، والجوع ، والإرهاق قد استنفدت قواه . وضع يديه في حجره ، ومال برأسه نحو وسطه ، وأغمض عينيه .

أرض بعيدة واسعة . محمد يقف وحده في وسط هذه الأرض . مياه تخرج من مكان غير مرئي وتسيل فوق هذه الأرض . محمد سعيد بهذه المياه . المياه تزداد وترتفع . محمد يضطر إلى رفع ثوبه عن ساقيه . محمد يضرب في المياه بساقيه السمرارين الذعيفتين وهو ينظر إليها ويتسم . المياه تبدأ تكتسب لونا أخضر . اللون الأخضر يزداد قتامة . محمد يتلفت حوالبه يبحث عن مصدر هذا اللون الأخضر . المياه الخضراء القائمة تزداد وترتفع . محمد لا يعبأ بهذه المياه الغريبة . خطوط حمراء متعرجة تظهر في المياه الخضراء . الخطوط الحمراء تهتز في حركات سريعة كالحيات . الحيات الحمراء تتكاثر ، وتصبح أطول ، وأضخم . محمد يخاف . المياه الخضراء لا تزال تزيد وترتفع . الحيات الحمراء تلتف حول ساق محمد . تحاول أن تشده إلى أسفل لتغرقه في المياه الخضراء القائمة . محمد يضرب بقدميه ليتخلص . قدماء لا تستطيعان مقاومة الخطوط الشيطانية . يكاد مرة أن يقع

إلى حيث تبتلمه المياه الخضراء ، وتلتهمه الحيات الحمراء . يصرخ مستنجداً بأبيه ، أبوه يخلع ملابسه لينغوص المياه إليه .

فوق السطح يرف جناحان قويان ، وينطلق صوت طويل حاد . صوت شجاع يتحدى الظلام والخوف ، ويهتك الصمت والسكون . يعتدل أبو محمد في جلسته ، ويفتح عينيه متعوذاً . للحظة خاطفة لا يمي شيئاً بما حوله ، لكنه لا يلبث حتى يلتبه . يدرك في تتابع سريع أنه قد أغفى وهو جالس ، وأنه جالس لأنه لم يذهب لينام ، وأنه لم يذهب لينام لأن ابنه قد مات . اليد تعود فتضغظ قلبه في عنف ، والمرارة تزداد في نفسه . يرفع وجهه إلى أعلى في الظلام ، ويستجدي معاتباً :

— لماذا لم تهلني أيها الديك حتى أنقذه ؟

الديك يعود فيخفق بجناحيه ، ويطلق حنجرتيه بصوته الحاد من جديد محتجاً على زملائه الذين لم يستجيبوا له لأنهم لم يستطيعوا بمعد . تهب الديكة الأخرى ، في المنازل الأخرى ، مذعورة تردد الصباح في عجلة معذرة . الديكة تتناقل النداء فيما بينها ، حنجرة لحنجرة . يتلقاه هذا ليناوله ذاك . الديكة يحترم بعضها بعضاً . حين يهتف أحدها بصمت الجميع ، ويلتظرون ، حتى لو كان صاحب الدور ديكاً صغيراً ، غيل الصوت ، ضعيف الحنجرة لأنه لم يبلغ الحلم بعد .

تنتهي مظاهرة السحر . رضيت الديكة عن أنفسها ، واطمأنت إلى أن أمة الدجاج ما زالت بخير . تعود إلى الصمت ، وتستأنف النوم . ولكن الدنيا تبدأ تستيقظ ، ولا يعود أبو محمد هو المسيطر الوحيد في هذا العالم .

سعة . صوت كوز يرتطم بإناء . صوت رجل أجش يطلب شيئاً . بكاء رضيع . صوت امرأة خافت يسلأه الناس . رجل يتشهد . خفق قدم على الطريق . صوت وقور ينادي وهو يمر بالأبواب المغلقة : الصلاة .

آه ! صباح جديد يطلع على العالم ، ولكنه صباح بلا محمد . نار ثقيلة تشتعل في صدر الرجل وأحشائه . وتتقلص قساياه ، ويرتج بدنه . يدفن وجهه في راحتيه ، ويروح يبكي كالأطفال .

كالم يزل ينطلق كل فجر ، منذ أربعين سنة ، ينطلق اليوم أيضاً صوت الشيخ حسن من مثدنة القرية الوحيدة واهناً متكسراً ، ولكن واضعاً وطيباً : الله أكبر . الله أكبر .

لم يتخلف أبو محمد عن صلاة الفجر في المسجد مرة واحدة منذ خمسة عشر عاماً ، أي منذ تزوج وأنجب محمداً . هل يتخلف عنها اليوم ؟

بوده لو راح . ولكن هل يستطيع أن يثني ؟ إن قدميه لا تحملانه . لا يصلي إذن ؟ لا . فليصل هتاً ، في مكانه ، على حصيرته .

يقف العبد بين يدي الرب . ينحني راکعاً أمام عرشه . يحثو ساجداً عند قدميه . لسانه المر يسبح بحمده وعظمته . قلبه المحترق يمتزج برؤيته ورحمته . دموعه تسيل على خديه ، وتبلل الحصير تحت عينيه .

الشمس طلعت . الأشياء وضعت . استعادت حقيقتها . لم تزل الأشياء هي هي . البيوت فقيرة متسائدة . الدروب ضيقة متعرجة . الأرض متربة غير مستوية . الدجاج ينبش الأرض بأظافره ، ويضربها بمناقيره . الوز في طريقه إلى الماء جماعات تتصايح وتهتز أردافها بينة ويسرة .. الدواب تشير الأرض بمخوافرها ، وتضرب جوانبها بذيلها . المصافير تسمع شفققتها في كل مكان وهي تهبط ثم تفر صاعدة . النخل المالي تميز العين تمايله في صعوبة .. الحقول خضراء مترامية . السماء زرقاء نقية . الشمس متألقة حبيسة . اللسيم جديد نشط . كل

الأشياء كما هي تماماً . كأنها كائنات خالدة . لا شيء توقف ، ولا شيء تغير ، ولا شيء اختفى . رحلة الليل كانت مستظل شيئاً خاصاً جداً ، مهمة سرية ، ينطلق فيها إلى عوالم غريبة ، حزيننة ورهيبة ، لا يستطيع أن يدخلها إلا هو ، ولا يستطيع هو أن يدخلها إلا في قطار الليل الموحش الوحيد .

ويواصل أبو محمد السير إلى الحقل ، يسوق بقرته ويسحب محراثه ، ولكن دون أن يكون معه في هذا الصباح - كما في كل صباح قادم - محمد (١٧٠) .

تسرب الذات في المعادل الموضوعي

« ... وكانت قصة المحراث للدكتور عبد الله خورشيد ... فكان هذا النقد » ...

في مقال عن هملت ، رأى (ت . س) إيلوت أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هي إيجاد المعادل الموضوعي للشعور ، أو الموضوعية المتقابلة ، بمعنى إيجاد مجموعة من الموضوعات ، ثم موقف معين ، ثم سلسلة من الحوادث ، تكون جميعها صيغة تصاغ فيها هذه العاطفة المعينة ، بحيث تستحضر العاطفة من فورها ، بمجرد تقديم الوقائع الخارجية ، التي يجب أن تنتهي في تجربة حسية .

ومن كبار النقاد المحدثين مثل فرنسيس فرجسون من أعلن أنه ليس على يقين من أنه فهم اصطلاح مستر إيلوت المشهور بالمعادل الموضوعي للشعور ، غير أن ذلك لم يمنع هذا الاصطلاح من الشيوع والانتشار ، بمعنى الذي حدده إيلوت في السطور السالفة ، وأعتقد أن هذا المعنى غاية في الوضوح لأمثال فرجسون ، ولكن أسباباً موضوعية دعتهم إلى اتخاذ موقفهم منه ، لا محل هنا لذكرها (١٧١) .

والسؤال الذي أورده الآن هو : إذا كان هملت أن أوجد المعادل الموضوعي لشعوري ، بحيث يكون صيغة تصاغ فيها هذا الشعور ، فهل يعني ذلك تحول الذاتية الخالصة إلى موضوعية خالصة ، كما تتحول البرقة داخل الشرقة إلى فراشة كاملة ، ذات أجنحة أريمة ، تطير بها في الهواء ، بعد أن كانت دودة تدب بأرجلها على الأرض ؟

وهل يعني ذلك - بعبارة أخرى - أن ذات المؤلف لا تقتسرب إلى العمل الموضوعي إلا على هذا النحو التناسخي ؟

إن ذلك يعني أن الفن الغنائي الذاتي والفن الموضوعي على طرفي نقيض ، لا تفصل بينهما من هذه الزاوية صلة ، فإذا فقد ابن الرومي - وهو شاعر غنائي ذاتي - ابنه محمداً ، وهو أوسط أولاده (ولقد فقد ولديه الباقيين بعد ذلك) تفجر ابن الرومي بالشعر ، معبراً عن شعوره بالفقد في صورة مباشرة يصف بها الشعور أو يصوره فيقول :

تَوَخَّيْ حَمَامَ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صَبِيَّتِي فَلَهُ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعَيْشِ
عَلَى حَيْنِ شِمْتُ الْخَيْرَ فِي لَحَائِهِ وَأَنْسَيْتُ مِنْ أَفْعَالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ
مَحْمُودٌ ، مَا شَيْءٌ تَوْهَمَ سَلَاةٍ لِقَلْبِي إِلَّا زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوَجْدِ
أَرَى أَخَوَيْكَ الْبَاقِيَيْنِ كَلِيمَا يَكُونَانِ لِلْأَحْزَانِ أَوْزَرَ مِنَ الزُّنْدِ
إِذَا لَعِبَا فِي مَلْعَبٍ لَكَ لَذَّةَا فَوَادِي بَثْلِ النَّارِ عَنْ غَيْرِ مَا عَمِدَ
فَمَا فِيهَا لِي سَلَاةٌ ، بَلْ حَزَاةٌ يَهْجَانِي دُونِي وَأَشْقَى بِهَا وَحْدِي

أما إذا فقد الدكتور عبدالله خورشيد - وهو هنا قصاص موضوعي - ولده أحمد ، فإنه يتنكب طريق التعبير المباشر عن شعوره ، ويقدم معادلاً موضوعياً ، يكون صياغة جديدة لهذا الشعور ، فهو يقدم قصة فلاح يدعى الشيخ حسن ، أصاب المهراث ابنه إصابة ، لم تلبث أن تفاقم أثرها حتى أودى بحياته ، فإذا قال ابن الرومي عن آلامه النفسية « أشقى بها وحدي » ، فإن الدكتور خورشيد يجعل بطله (أبا محمد) بعد ليلة الفقد الليلاء ، يصبح على صباح الحياة المألوف للقرية ، حيث الدجاج ينبش الأرض ، والوز في طريقه إلى الماء يمز أردافه ... والدواب تثير الأرض بحوافرها ... والمصافير تشقشق وتعلو وتهبط ، والحقول ، والسماء ، والشمس ، والنسيم ... وكل الأشياء كما هي تماماً ، وبذلك يستقر في وعي الشيخ حسن أن « رحلة الليل كانت ، وستظل ، شيئاً خاصاً جداً ،

مهمة سرية ، ينطلق فيها إلى عوالم غريبة ، حزينة ورهيبة ، لا يستطيع أن يدخلها إلا هو ، ولا يستطيع هو أن يدخلها إلا في قطار الليل الموحش الوحيد ، قالواضح أن الدكتور خورشيد إنما يتحدثنا هنا عن رؤيته هو ، وأحزانه هو ، ورحلته هو الموحشة في قطار الليل الموحش ، وقد حاول أن يصوغ هذا من خلال معادله الموضوعي .

وإذا قال الشاعر بشاره الخوري :

----- أنا ساهر والكون نائم وكل ما في الكون نائم

فإن القصاص الدكتور عبد الله يقول : « نأمت كل الأصوات ، وساد القرية سكون عميق ، راح أبو محمد يحملق هنيهة في الظلام ... ويرهف أذنيه ، فلا يصل إليه سوى أصوات ضئيلة متقطعة ، أنفاس نفيسة وأخواتها ، انتفاضة دجاجة تستعيد توازنها ، بعد أن أوشكت تسقط من فوق الجدار ، حيث تنام ... » ويستمر القصاص يصف الليل وما وسق ، حتى يقول : « خيل إلى أبي محمد أنه الكائن الحي الوحيد ، المستيقظ في هذا العالم ، زاده شعوراً بالوحشة وعمق إحساسه بالفجيعة » .

فال مؤلف هو الساهر ، وهو الذي يلتقط كل صوت حفي ، وركز هامس فيؤوله ويعطيه معناه ، ثم يحس بعمق الصمت ، فتزداد بذلك وحشته ، ولكنه وضع ذلك في معادل موضوعي هو قصة أبو محمد .

وإذا تحدث الشاعر أبو ذؤيب الهذلي عن تجلده وقد فقد أبنائه جميعاً ، فغتم بكائيته بمثل قوله :

وتجلدي للشامتين أريهمو أنسي لريب الدهر لا أتضعض
ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكي من يفجع

فإن القصاص الدكتور خورشيد يختم قصته « المراث » بقوله : « ويواصل أبو محمد السير إلى الحقل ، يسوق بقرته ، ويسحب محراثه ، ولكن دون أن يكون معه في هذا الصباح - كما في كل صباح قادم - محمد » .

وفي هذا صياغة موضوعية للتجسد والتماثل ، بل أقول : صياغة موضوعية فنية لتحدي التخاذل والانزمام والانسحاق أمام حادث الموت ، ونستجلي القيمة الفنية لهذه الصياغة إذا قرأنا الفقرة السابقة في سياقها الحتماني من قصة « المهراث » ، « المهراث » هو الأداة التي أودت بحياة ولده محمد ، وفي الصباح رأينا أبا محمد يسوق بقرقه ، ويسحب هذا « المهراث » . وفي هذا قمة التماثل وإباء الانسحاق ، فهذا المعادل الموضوعي إنما يعكس نهوض الدكتور خورشيد ، ومواصلته السير إلى حقله ، يحمل كتبه ، ويركب سيارته .

هكذا تتقابل صياغتان فنيتان للشعور الواحد ، صياغته بطريقة ذاتية مباشرة ، وصياغته بطريقة موضوعية ، من وراء ستار .

وفي هذه الصياغة الموضوعية تتسرب الذات ، ولا يعاب العمل الموضوعي إذا تسربت فيه الذات ، فقد صور « راسين » المسرحي الفرنسي جانباً من حبه في مآسيه ، أحب دي بارك ، وما لبثت أن ماتت على فراش الولادة ، فأحب غيرها كثيرات ، وكانت عاطفة الحب بمختلف درجاتها وأنواعها أبرز ما في مسرح راسين ، فهو شاعر الحب الأول غير مدافع بين شعراء المسرح الكلاسيكي ، كما غالى « فيلدنج » القصص الانجليزي في وصف جمال « صوفي » بطلة قصته « قوم جونز » ، وأسرف في وصف ميزاتهما ، حتى قالوا : إنه صور فيها زيجته الأولى التي كان يهيم بها ، ومن المقرر عند بعض النقاد أن عدم تدخل المؤلف وتسرب ذاته أمر مستحيل (١٧٢) .

والمهم دائماً أن يكون للدنيا الصغيرة ، التي يقدمها العمل الموضوعي كالقصة منطقها الخاص بها ، وألا تنقطع صلة الناس والأحداث فيها بعالم الحقيقة ، وأن تكون للشخصيات أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية التي ترسم وتحترم ، وأن نرى ذاتية المؤلف موضوعية في التبرير والاحتمال .

وقد يخلص المؤلف لمقتضيات فنه أكثر مما يحرص على الانسياق وراء تسريب الذات ، فالقصص « فيلدنج » ، الذي غالى في وصف جمال بطلته صوفي وميزاتهما ،

ولم يحاول أن ينفي عنها ما يشين دائماً ، بل فضل أن يقول الحقيقة كاملة ، فحين حاول صاحب الخان إنزال صوفي عن ظهر الحصان ، سقطت على الأرض ، وارتفع ثوبها ، وظهرت ساقاها الجميلتان ، وضحك بعض الخدم الواقفين ، وخجل بعضهم الآخر ، واحمر وجه صوفي ، وشعرت أن خفها العذري قد طعن ، فالمؤلف قد حرص على رسم هذه الصورة لصوفي ، برغم أنه صور فيها زوجته التي كان يحبها ، حرصاً على تحقيق غاية فنية موضوعية ، بعيدة عن المشاعر الذاتية .

فإلى أي حد حرص الدكتور خورشيد على أن يكون للدنيا الصغيرة ، التي تطالعنا من قصته « المحراث » منطقها الخاص ، وحياتها الداخلية ؟

في القصة أمثلة متعددة ، سلف بعضها ، للتسرب الذات بطريقة مشروعة لأنها تتلاءم مع هذه الدنيا الصغيرة ، فلقد دار بيني وبين المؤلف حوار محتدم ، زعم فيه أنه قاتل ابنه ، لأنه صنع شخصيته وصاغها كما يصنع المثال تمثاله ولولا هذا النمط من التربية التي أتاحتها لابنه لما حدث له هذا الحادث العرضي (إذدمته سيارة في الطريق بالكويت ، وكان أبوه آنذاك بالسعودية يؤدي فريضة الحج) ، وزعمت له في الحوار أنه قد ركب من الغرور "شر" الحُمُر ، حين تعمد إغفال العوامل المختلفة لتكوين الشخصية ، من غيبية ، وعضوية ، وحيوية ، ونفسية ، واجتماعية ، وجعل نفسه المسئول الوحيد عن هذا الحادث العرضي ، الذي ترده الفطرة إلى القدر ، وقد ترده بعض العقول إلى الصدفة ، وليس لمقل أن يرده إلى قانون مادي حتمي .

ونقرأ قصة « المحراث » ، فنجد فيها أثراً من شعور الدكتور عبدالله بالذنب وبالمسئولية عن الحادث ، فإهمال الشيخ في علاج ابنه بعد الإصابة كان سبب وفاته ، وإن كانت لشخصية الشيخ أبعاد تجعله لا يدرك أنه هو المسئول ، فهو يحكموم بهذه الأبعاد لشخصيته ، فحين ارتفعت درجة حرارة ابنه محمد أعطاه أقراص الأسبرين ، فبدأت حرارته قليلاً وأغفى ، فأعجب الشيخ بنفسه لأنه تصرف « مثل الناس المتعلمين » ، ثم نستمر في قراءة القصة فنرى في نظرة الطبيب للشيخ وغضبه منه ما يكفي في التعبير عن مسئولية الرجل عما حدث لابنه .

وفي هذا المثال بديل موضوعي فني ، لم يفقد الشيخ فيه صلته بعالم الواقع ، فهو يتحرك ويفهم الأمور في حدود وعيه الخاص ، وفي إطار أبعاد شخصيته الجسمية والاجتماعية والنفسية .

فهل كانت كل الخطوط التي رسم شخصية الشيخ تحترم أبعاده المختلفة ؟
البعد العضوي أو الجسدي للشيخ مرسوم في وضوح ، والخطوط أو اللسات التي كونت هذا البعد أنه شيخ ذو جسد رقيق ، وقدمين نحيلتين نظيفتين ، وهينين عجوزين كليتين ، فوقها حاجبان أشيبان كثيفان ، إذا أراد النهوض - في ليلته تلك الليلاء - اعتمد عصاه الطويلة الصلبة .

والبعد الاجتماعي للشيخ واضح كذلك ، فهو فلاح رقيق الحال ، يرى أنه قد صار فجأة من الأغنياء ، لأن أهل القرية أكثروا في داره اللحم والأرز والخبز والخضار المطبوخ ، وهو لم يحظ بقسط من التعليم ، وهو رجل كريم في حدوده وجده ، فليده مخدة جديدة نظيفة ، يحتفظ بها للضيوف .

والمفروض أن تتكامل أبعاد الشخصية ، ويكون من آيات التكامل أن نرى البعد النفسي للشخصية ثمة - على نحو ما - للبعدين الجسدي والاجتماعي ، غير أن رسم المؤلف للبعد النفسي للشيخ ربما يشف عن ذات المؤلف نفسه في بعض المواضع أكثر مما يشف عن نفسية الشيخ . الأمر الذي يجعلنا قد نرى أن تسرب الذات في المعادل الموضوعي قد حدث بطريقة غير مشروعة في هذه المواضع ، لأننا فيها لا نرى للشيخ حياته الأدبية الخاصة به .

واقراً إذا شئت وصف الليل ، وقد تحول الفضاء « إلى قبة هائلة من زيت كحلي غامق ، والنجوم شديدة التآلق ، قطع نادرة من الماس الباهر .. الحركة تجمدت ، الوجود منكش على نفسه كطفل يذس وجهه وأطرافه في حضن أمه النائمة ، هرباً من خوف مختبئ في الظلام ، فهذا الوصف الذي يسوقه المؤلف ... مفروض أنه يمثل رؤية البطل وأنسى لبطله أن يرتقي إلى هذا المستوى الراقى من الرؤية ، فيرى مثلاً الوجود منكشاً كطفل . ١

ومثل ذلك رؤية الدكتور خورشيد الظلام من خلال عيني الشيخ ، « فلا يرى سوى أشباح الأشياء تنصب فوق أرضية سوداء ، يخفف من سوادها شيئاً ما ذلك الضوء الرمادي المبهم ، الذي ينتشر ما بين الأرض والسماء ، كذرات منجمرة من النجوم البعيدة الخرساء » ، فهذا التشبيه الرائع الرائق ، لا يتأتى لشخصية الشيخ ، ولكن يتأتى لشخصية الدكتور عبدالله خورشيد ! على أن الشيخ آنذاك كان في داره ، وكان قد أغلق رتاج الباب ، بعد خروج آخر المعزين ، ولم يكن الشيخ أمام مشهد السماء .

والواقعة النفسية غير متحققة كذلك ، في اللقطة التي هم فيها الشيخ « أن يعيد فتح الرتاج . أحس أنه أتى عملاً عاقباً جافياً ، شعر كأنما يفتح الباب في وجه شخص عزيز ، لم يعد له حق الدخول من هذا الباب » ، فهذه لقطة لشعور دقيق رقيق ، ضاغط وذاعم معاً ، وبمثل هذه اللقطة يتحطم البعد النفسي لبطل القصة وتذكر المؤلف أكثر مما نتذكر بطله .

ومثل ذلك هذه الصورة الذهنية ، التي ترامت للشيخ : « رائحة ثقيلة كدخان غير مرئي .. وكأننا من خلال هذه الرائحة نفسها ، لا من خلال الباب ، نخرج الجراح هابساً » ، ففي مثل هذا يبدو أن تسرب الذات لم يتم بصورة مبررة مشروعة . فمشاعر المؤلف ولقطاته تراحم الشيخ في حياته الأدبية فتزحمه .

إنني أومن — في حدود الأدب الموضوعي — بتناسخ الأرواح ، ولقد كان تناسخ الأرواح يقضي بأن تحمل روح الدكتور عبد الله خورشيد في بدن الشيخ ، ثم لا تقول هذه الروح ولا تفعل إلا ما يتوقع أو يفهم من الشيخ ، في حدود أبعاده الجسمية والاجتماعية والنفسية المتكاملة .

غير أن الشواهد عديدة على احترام المؤلف أبعاد شخصية البطل ، بالإضافة إلى ما أسلفته ، ولعل خير شاهد على ذلك هو تصوير الايمان المذهن العميق ، وطيف الايمان الدائم الرقيق ، في قلب الشيخ وقد حضرته الصلاة : « هل يتخلف عنها اليوم ؟ بوده لو راح ، ولكن هل يستطيع أن يشي ؟ .. فليصل »

هنا ... يقف العبد بين يدي الرب ، ينعني راكمًا أمام حرشه ، يحثو ساجدًا عند قدميه ، لسانه المريسبح بحمد الله وعظمته ، قلبه المحترق يعترف برؤيته ورحمته .

فمثل هذه الصورة من الايمان واقعية متوقعة من هذه الشخصية ، وهنا أتساءل عن واقعتها وتوقعها من شخصية المؤلف ، فلقد مرّ بمثل هذه التجربة ، وربما لم يكن حظه منها - فيما بدا على السطح للعين وللأذن - كمحظ بطل قصته المؤمن ، الذي أقعدته مأساته عن الصلاة في المسجد ، ثم أنهضه إيمانه للصلاة في داره ، ووقفه إيمانه هذا الموقف ، الذي يخشع فيه العبد ، ويزيده خشوعاً أنه مفعجوع .

ولكن من يدري؟ ربما كان ما يبدو على السطح مما نقول ونفعل تحت وطأة ظروف قاسية مزلّلة من قبيل التجديف والزلزلة ، ولعل تحت هذا السطح المتنوع القاسي نبع الايمان يترقرق صافياً ، ثم لا يتفجر عيوناً إلا في أسمى اللحظات ، ولا ريب ان لحظة الكتابة من أسمى اللحظات التي تشحذ فيها كل قدرات الأديب العاطفية والذهنية ، ولعلّ بهذا أقدم تفسيراً لما يدعى ازدواج شخصية الأديب ، ولعلنا لو كنا ندري لرأينا أنه ليس ثمة من فارق بين المؤلف وبطله في جوهر هذا الايمان ، أو لرأينا أن البطل ، في صورته المثلى التي هو عليها ، يمثل النموذج الذي تنشده أحماق المؤلف ، وتثوق إلى أن يكونه ، ولو صح ذلك لكان خلق البطل في هذا التقويم الأحسن ، صياغة موضوعية ، تسربت اليها ذات المؤلف على نحو مشروع ومحمود .

وبعد ..

لقد ذكر المؤلف في كلمة الإهداء الكريمة ، أن القصة كانت من وحي جدل دار بينه وبينه . ولقد رأينا القصة تنتمر لجانب الايمان بالله ، ولجانب الإيمان بالحياة ، أما الانتصار لجانب الايمان بالله فلأن الرجل نهض إلى صلاته وخشوعه ،

وأما انتصار جانب الإيمان بالحياة فلأن الرجل نهض إلى عقله ومجرائه ... أفلا يرى الدكتور خورشيد إذن أنني قد انتصرت عليه في ذلك الجدل ؟ وأن عقله الباطن - برغم عقله الواعي - قد استوعب ما كنت أقول ، بل دان به ، ثم تسرب ذلك في هذا المعادل الموضوعي ؟

وبعد ... مرة أخرى ...

فإذا كان لاحتوى القصة هذه الدلالة على انتصار الإيمان بالله والحياة ، فإن مجرد ميلادها ذو دلالة على أن قلم القصص الدكتور خورشيد قد عاد إلى البعث بعد ربع قرن من الزمن ، ولقد ذكر المؤلف في السطور التي زعم أنه يعرف فيها بنفسه أنه « حكم عليه بالعدم يوم ١٩٧٣/١/٧ » وهو يوم وفاة ابنه ، وأنه « لم يدفن بعد » وأحسب أنه يستطيع أن يقول إنه منذ هذا التاريخ قد انتسخ :

مات الفق المازني ثم أتى من مازن غيره على الأثر

فلقد ظل الدكتور خورشيد قبل هذا التاريخ ستة أعوام وسدس عام - كما يعبر هو - يحيا من أجل إنسان واحد ، ولقد نسي من أجل هذا الإنسان الواحد كل شيء ، حتى قلبه المبدع ، ولكنه بعد هذا التاريخ عاد فالتقط قلبه ليحيا لكل الناس ، بما يبذل لكل الناس . وفي هذا حياة أي حياة لأن ذاته ستسرب في كل ما يكتب فيكتب لها أن تبقى ، بمقدار ما يتاح لهذا الأدب من البقاء (١٧٣) .

أسرار الجمال الفني في الأدب

سر الجمال الفني في الفنون التشكيلية :

تقف أمام تمثال أو عمل من أعمال النحت ، يصور بطولة شعب فاضل في معركة ، وخرج منها حاملاً راية النصر ، فيبهرك من التمثال أنه جسد لك معاني البأس والشجاعة والإقدام ، أو معاني الضعف والجبن والإحجام ، أو أنه جسد لك معنى الفرح وزهوة المنتصر ، أو معنى الحزن وانكسار المنهزم. إن سر الجمال الفني في النحت ينبع من قدرة الممثل على تجسيد المعنى والشعور .

وتقف أمام لوحة رسام ، تصور لك ذلك الموضوع البطولي نفسه ، فبروعك منها أنها صورت لك جانباً من تلك المعاني ، فجعلته يترأى لعينيك بألوانه وقسماته ، فكأن الفنان أحضر لك هذا المشهد من المعركة بعد أن أدخل عليه من التعديلات والتفصيلات ما شاء له فنه ، حتى يهزك المنظر ويؤثر فيك . إن سر الجمال الفني في الرسم يكن في قدرة الرسام على تحويل المعنى والشعور إلى صورة بصرية ، قوامها الخطوط والألوان ، والأضواء والظلال .

سر الجمال الفني في الرقص والموسيقى :

وتجلس أمام مشهد يقدم لك رقصة الحرب ، ويصور قصة نضالية ، فيشيرك في حركات الراقصين لدى تجمعهم وتفرقهم ، ولدى تلفتهم في حذر ، وإقدامهم في جرأة ، ولدى وثبات بعضهم وسقوط بعضهم ، وغير ذلك من الحركات ... ما يمثل لك الموضوع تمثيلاً . إن سر الجمال الفني في فن الرقص يتجلى في قدرته على التعبير عن المعنى والشعور بالحركات .

ونترك الفن المرئي في الرقص ، وفي فن التصوير بنوعيه : النحت والرسم ، وننتقل إلى فن مسموع هو الموسيقى ، إنك تستمع إلى معزوفة تصور لك النضال البطولي الطاهر ، فيهرز مشاعرك أن المعزوفة تسمعك من الأصوات ما يوحى إليك إيحاء قوياً بأنك في ساحة قتال ، وبأن القتال محتوم يتعالى فيه الضجيج والمجيج ، ويكثر فيه الكر والفر ، وبأن بين هذه الأصوات صوتاً يمثل البطل ، يظهر من بينها ويختفي فيها ، حتى يظهر أخيراً مؤثلاً مع أنغام النصر وأهازيج الفرح ، إن سر الجمال الفني في الموسيقى يلبث من أنها تستخدم الأنغام لتوحى إليك بما يشاء الفنان من معان ومشاعر . توحى بها في غير إفصاح .

كل الفنون قادر على التعبير ، ولكل وسائله ، ولكل حدوده ، فالنحت والرسم لا يسعها إلا تسجيل لحظة واحدة ، تصور مرحلة واحدة ، من مراحل المشهد المتطور المتغير ، والرقص والموسيقى لا يسعها إلا الإيحاء بالمعنى والشعور ، وشأنها في عدم القدرة على الإفصاح شأن فني التصوير : النحت والرسم .

أسرار الجمال الفني في الأدب :

لقد رأيت أن سر الجمال الفني يختلف باختلاف الفنون ، فما سر الجمال الفني في الأدب ؟ بل ما أسرار الجمال الفني فيه ؟

علينا أن ندرك أولاً أننا لا نريد المفاضلة بين الفنون الجميلة ، فلكل فن ضرورته ووظيفته ، ولا يمكن لفن أن يغني عن فن آخر ، ولم يوجد فن هبناً ، وسيفي كل فن جديراً بالبقاء ما دام سامياً غير مسفٍ ، لا نريد المفاضلة ولكننا نريد الموازنة التي تهدف إلى وضع كل فن في موضعه الصحيح .

أسرار الجمال الفني في الأدب أنه كالنحت يمتلك القدرة على التجسيد ، وأنه كالرسم يمتلك القدرة على التصوير ، وأنه كالرقص في قدرته على تسجيل الحركة ، وكالموسيقى في قدرته على الإيحاء ، ثم إنه يعد ذلك كله يمتاز على الفنون جميعاً بقدرته المتفردة على الإفصاح .

وبعبارة موجزة يجمع الأدب أسرار الجمال الفني المتفرقة في سائر الفنون ،
ثم يضيف إليها جمال الإفصاح .

واقراً هذه الأبيات للشاعر المصري المعاصر علي محمود طه ، بصور لك فيها
ثبات « مدينة باسلة » :

طلعوا جبابةً عليكِ وثأروا	ووقفتِ أنتِ وروحك الجبارُ
عصفوا ببابك ، فاستبيح ، فلم يكن	إلا جهنمَ هاجها الإعصارُ
حربٌ إذا ذكرت وقائع يومها	شاب الحديد لهولها ، والنار
يتصارعون بأذرعٍ مخضوبةٍ	والسقفُ فوق رؤوسهم ينهار
ما زلتِ صامدة لهم ، حتى إذا	سهت العقولُ ، وزاغت الأبصار
وتقبض المستقلون ، وعربدت	أيدي الرماة ، وعرد البثار
وتقوض الحصن المنيع ، ولم يكن	إلا جدارٌ محتويه دمار
وقسا عليك المرجفون ، وحدثوا	أن ليس تمضي ليلة ونهار
أطبقت كالنسر المخلتق ، ما لهم	منه ولا من غلبه فرار
وتفرستك قلوبهم ، فترجخوا	رعباً ، وأنت الخمر والخمار

أرأيت كيف اجتمعت في هذه الأبيات آيات باهرة من التجسيد والتصوير ،
والحركة والتنظيم ؟ أرأيت كيف تجسدت ولوّنت معاني هجوم الجبابة الكاسح ،
وثبات المدينة المذهل ؟ لكان الشاعر قد استعار إزميل المثال ، أو فرشة
الرسام ، حين شرع يعبر عن طلوع الجبابة ، وعصفهم بأبواب المدينة ، وصراعهم
بأذرع غضبية بالدماء حتى الاندحار ، أو حين شرع يعبر عن وقوف المدينة
وروحها الجبار ، وعن صمودها واستماتتها ، حتى أطبقت على العدو كالنسر ،
ونشرت الخدر في عروقه كالخمر ، وصور الأبيات لا تقف بنا لدى مرحلة من
مراحل الصراع ، ولكنها تتوالى لرصده في كل مراحل ومن جميع زواياه .

وليست الصور هنا ساكنة ساكنة ، فقد أضاف إليها الشاعر عنصري الحركة

والموسيقى ، وقد تمثلت الحركة في خطين متقابلين ، وبتقابلها تتم قصة البطولة : حركة المهاجرين بعنف وقسوة ، وضراوة وشراسة ، تبلغ ذروتها عند انتشار الأقاويل بأن المدينة منهزمة بين عشية وضحاها ، ثم تنكسر هذه الحركة العنيفة الضارية ، وتتحول إلى ترشح وارتعاب وشلل ، حين يتمشى الوهن في أعضائهم تتمشي الحمر في مفاصل المحمورين .

هذه حركة تنتهي إلى خمود ، والأخرى حركة تبدأ بالثبات والصمود ، ثم تضعف حين تسهو العقول وتزيغ الأبصار ، وتضطرب أيدي الرماة ويهتز في أيديهم السيف البتار ، وحين يحيط بهم الدمار من كل جانب ، وتبلغ هذه الحركة قرارتها من الضعف عندما تنتشر الأقاويل بتوقع الانهزام السريع للمدينة ثم تنقلب الحركة ، حين تستجمع المدينة ما بقي لها من إباء وشجاعة ، وحين يظهر معدنها الأصيل الذي صهرته المعركة ، فيبدلون بالضعف قوة ، وبالهزيمة نصراً .

خطان متقابلان ينتهي أحدهما باندحار ، لينتهي الآخر بانتصار ، وفي تقابلها وتشابكها تمام قصة الصراع البطولي .

ثم أضاف الشاعر إلى الصور والحركات ألواناً من الموسيقى الخارجية ، وتتمثل في الوزن والقافية ، والموسيقى الداخلية ، وتتمثل فيها تكامل العناصر وتآلفها ، وفيما يمكن أن نسميه موسيقى تصويرية تصاحب هذا الشريط من الصور المتحركة ، استمع إلى توالي المدات في الشطر الأول :

طلعو جبابرة عليك وثاروا

وقارنها بسرعة الصوت في كلمة « ووقفت » ، إن هذا يوازي الضراوة والشراسة والعنف في مقابل الثبات ، واستمع إلى البيت الثاني ، وما فيه من أحرف ذات صغير وتعطيش (عصفوا - استبيح - جهنم - هاجها - إعصار) ألا تساعد موسيقى هذه الأحرف على الإيحاء بصخب المعركة ، واستمع إلى خفوت الصوت في البيت الأخير :

..... فترنحوا رعباً ، وأنت الحمر والخنار

ألا يوحى هذا بالخدر والشلل يسريان في مفاصل المعتدين ؟
بشريط من الصور المتحركة المصحوبة بموسيقاها التصويرية الموسمية يجمع فن
الأدب ما تفرق في سائر الفنون من أسرار الجمال الفني ،

ولكن الأدب يضيف إلى ذلك جمال الإفصاح ، فإن أي فن غير هذا الفن
لا يستطيع أن يترجم لنا البيت التالي إلى صورة :

عصفوا ببابك ، فاستبيح ، فلم يكن إلا جهنم هاجها الإعصار
لأن هنا ثلاث لقطات لا لقطة واحدة ، ثم لأن التشبيه في اللقطة الثالثة أروع
بارع من آثار الخيال الشعري لا يستطيعه فن آخر ، والتشبيه وسيلة من وسائل
الإفصاح التصويري التي يتفرد بها الأدب .
ولقد قرأت قول الشاعر :

وقسا عليك المرجفون ، وحدثوا أن ليس تقضي ليلة ونهار
وعرفت أنه يمثل الذروة التي ينقلب عندها ميزان المعركة ، والبيت يفصح
عن هذه الذروة ويبلغ بنا أعاليها ، على نحو لا يملكه فن آخر .
فالأدب يضيف إلى جمال التصوير جمال التفسير ، ويضم إلى الحركات الخارجية
حركات ذهنية ، وإلى تناغم الكلمات وضوح الخطرات .

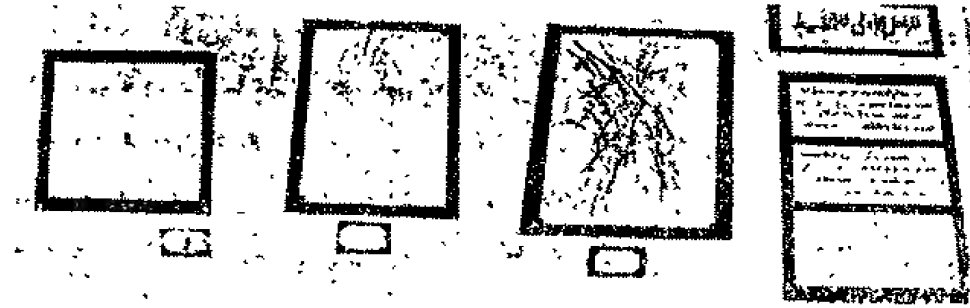
وجمال الإفصاح يفتح للأدب آفاقاً واسعة ، لا يضرب فيها فن آخر يحنح ،
فبالإفصاح يسهل الأدب أن يعبر عن أرهف المشاعر وأدق الخواطر ، وأن يصوغ
الخبرة ويسوق الحكمة ، وبالإفصاح صارت الآداب أوعية الثقافة الإنسانية بمعناها
الواسع ، وكان الأدب باعث النهضة السياسية والإنسانية بمعناها الشامل ولأمر
ما — ولعله لهذه القدرة الواسعة للأدب — كان هو وسيلة الأنبياء المرسلين في
نشر أديانهم ، وبث هدايتهم ، وكانت الكتب السماوية أرقى نصوص أدبية عرفت
توازيخ الآداب .

وبعد

فهل تروانا وقفنا بك على كل أسرار الجمال الفني في الأدب ؟ اللهم لا ! فإننا
 نراها أكثر مما يتسع المجال لذكره ، وبحسبنا أننا كشفنا لك جانباً من الستار ،
 لتري بعض أسرار هذا السحر المباح ، الذي أشار إليه أفصح إنسان عليه الصلاة
 والسلام حين قال : إن من البيان لسحرا .

سياحة تأثرية في معرض للتصوير

المعرض الذي تمت بـسياحة التأثرية فيه هو المعرض التربوي الفني ، الذي أقامه معهد المعلمين بالكويت هذا العام ، في مبنى المدرسة المباركية .



الأشكال الثلاثة الأولى : تروي قصة التكوين والتكوين

وموضوع المعرض « فن الطفل » ، مع كثرة ما فيه من أعمال كبار الفنانين ، فقد استخدمت هذه الأعمال وسيلة لتحقيق غاية المعرض وهي فهم فن الطفل باعتباره ذات سمات وقيم خاصة به ، وليس بمجموعة من الأخطاء أو المسودات إذا قيس بفن الكبار ، ولتحقيق هذه الغاية كان لا بد للمشرفين على المعرض أن يقوموا بتصنيف الأعمال الفنية للأطفال ، لا تبعاً لتنوعها الموضوعي ، أو لتدرجها الزمني ، بل وفقاً لتنوع سماتها وخصائصها الفنية ، وإن يقوموا بالنقاط الخط الفكري والفلسفي الذي يربط بينها ويعطيها دلالتها ويعتق الفهم لها ، ثم أن يقوموا بمقارنة هذه الأعمال في سماتها وخصائصها بآثار الفنانين المعاصرين الكبار ، وبآثار الحضارات ، وبآثار البدائيين المعاصرين من فناني قبائل « البوشمان Bushman » كان لا بد من هذه العمليات الفكرية كلها لتحقيق

الغاية من عرض أعمال الصغار التي تشكل القسم الأول والأهم بين أقسام المعرض الحافل .

واقعد كنت حرياً أن أخرج من هذا المعرض ريان موفوراً لو أنني اكتفيت بما رأيت فيه وسمعت ، ولكنني خرجت مكتظاً مثقلاً بالكثير من التأثيرات التي أتاحها لي سياحي ، وفي هذا المبحث أسوق أهم هذه التأثيرات التي تتصل ببعض قضايا الطبيعة والفن وفلسفة الفن .

رسوم الاطفال تروي قصة التكوين والتكوين :

مع وقفي الأولى أمام رسوم الصغار تساءلت : أكان الكون قبل بدء الزمان سديماً ؟ سديماً متجانساً يملأ المدى الفسيح المتأرجح بين المكانية واللامكانية ؟ بهذا قال علماء منذ جهر العالم الطبيعي « يوفون » برأيه في نشأة المنظومات الشمسية وأضافوا بأن الزمن قد بدأ حركته الأولى منذ دبت الحركة الأولى في هذا السديم المتجانس ، بفعل اختلاف الحرارة ، وكانت الحركة دائرية لفتت هذا السديم كما تلف سطح الماء « دوامة » هائلة . دوامة ذات مركز واحد ، ثم كان أن تمزقت السديم إلى مزق كبيرة هائلة ، ظلت كل منها حول مركز لها ، فتعددت المراكز وكان هذا مؤذناً بتميز كتل السديم ، ويتشكل اجرام السماء .

هذا ما تقرره « نظرية السدم » أو « فرضية السدم » في تفسير نشأة الاجرام السماوية .. وهذا ما ترويهِ رسوم الاطفال ، في هذه الأشكال الثلاثة :

فالشكل (١) يمثل أول لقاء للطفل مع عملية الابداع الفني حيث يحرك الفرشة للمرة الاولى ، وفي هذه اللوحة لا نرى إلا خطوطاً متداخلة غير ذات اطار ، وغير ذات تصميم ، تكاد تكون في عشوائيتها متجانسة ، لا تحمل من الدلالة إلا ما يمكن أن يحمله سديم متأرجح بين عالمي المكان واللامكان ، فكل منها فيه غير محدود ، وعماه بغير حدود .

والشكل الثاني يمثل الخطوة الثانية في عملية الابداع ، وفيه نرى الخطوط

التي كانت عشوائية بغير تصميم .. قد دبت فيها الحركة التشكيلية الاولى ،
فدارت على نفسها بفعل حرارة الابداع ، كما دبت الحركة الاولى في سديم الكون
بفعل اختلاف الحرارة ... دارت الخطوط في شبه دوامة كما دارت السدم في
بده الزمان .

وفي الشكل الثالث نرى الدوائر ذات المركز الواحد قد صارت إلى دوائر
ذوات مراكز متعددة ، أو أجرام فنية مختلفة .

وهذا تكون قصة التكوين قد تمت فصولاً ، فإذا عمد الطفل بعد ذلك إلى
دوائره ، فجعل لاحداها رأساً وعينين لتكون انساناً ، وجعل لأخرى أربعة
أقدام لتكون حصاناً .. وهكذا ، فلقد عمدت عناية الله إلى جرم سماوي فبردت
سطحه ومهدته ، وجعلت له سحاباً وأمطرته ، وعمدت الى جرم آخر فجعلته
منارة ، وإلى غيره فأبقت فيه الحرارة .. وهكذا .

فأي سر عظيم قد أودعه الله الطفل ؟؟

تري هل صاغه الله مبدعاً على هذا النحو من الابداع ، ليخلف في الأرض
بديع السموات والأرض ، فأصابه — بفطرته التي فطره الله عليها — قعيد
رواية قصة التكوين والتكوين ؟؟؟

أم ترانا قد أصدرنا حكماً على عملية الابداع الالهي للكون من خلال تجاربنا
البشرية مع عملية الابداع في الفن ؟ فنكون بذلك قد احتكنا إلى منطقنا نحن
الذي نعرفه ونجهل ما عداه في تفسير عمليات أسمى من عقولنا ، وأنأى عن
فهمنا ؟؟

ان عملية الابداع في مجال الفن تمر بهذه المراحل : تكون التجربة الشمورية
التي يعبر عنها الفنان كلا سديماً متجانساً غير محدد المعالم ، ثم تبدأ حركة الايقاع
النفسي تتضح ، وتبدأ قسرات التجربة تتخلق ، حتى تستقر على القرطاس أو
اللوحة أو الحبر ... عملاً فنياً متميز القسرات ، واضح السمات .

يا ترى .. أكانت رؤيتنا للكون وليدة لأثر الوجود المطلق فينا ؟ وهذا يعني أن الكون قد أفضى إلينا ببعض المكنون من أسرارہ ؟؟ أم كانت رؤيتنا للكون وليدة لتجاربنا في الوجود المحدود ، وهذا يعني أننا قد أضفينا على الكون بعض ما نعرف من ذواتنا ؟؟ ومن يدري ؟؟ وما أشهدتهم خلق السموات والأرض .

«وجدتها» والوحدات المتكررة في الفنون :

كانت وقفتي الثانية أمام عدة لوحات ، تتكرر فيها الوحدات كهذه التي تراها في الشكلين الرابع والخامس :

وللتكرار دلالة نفسية الفنية الهامة ، فهو يمثل صيغة فرحة تطلقها النفس المبدعة التي تبحث عن إطار كأنها تقول قولة أرشميدس «وجدتها» ولفرحة النفس تظل تكرر هذا الإطار أو الشكل المدرك ، حتى تملأ ساحة اللوحة في حركة إيقاع متكررة ، كأنها حركة الراقص الفرح الطرب يظل ينقل الخطو حتى يملأ ساحة الرقص بحركته الموقعة المتكررة .

ولا بد على هذا من ثلاث ملاحظات :

أولاً ما انه غير ممكن أن يكون التكرار تكراراً بمعناه الحرفي ، وليس فقط لأنه من الغالب أن يطرأ على الوحدة المتكررة تغير ما في شكلها على اللوحة ، ولكن أيضاً لأنه لا بد أن يطرأ عليها (الوحدة) تغيير ما في وقعها النفسي ، فوقع وحدة في أول اللوحة يختلف عن وقع أخرى تليها ، وهاتان مختلفتان في وقعها عن ثالثة تقع في خضم اللوحة ، فهن كالموجات في بحر لجي ، لا يمكن أن تتشابه واحدة في داخله وأخرى تتكسر على صخور الشاطئ أو تنام على رماله .

وثانياً ما يدل عليه التكرار من صيغة نفسية فرحسية .. صيغة الظفر بالاطار .. لا يكفي وحده لتفسير كل الأعمال الفنية التي تتكرر فيها وحدات ،

إذ قد يدل التكرار على تعاون أو تناسق أو مسخ أو استهواء أو غير ذلك من المعاني التي قد يقصد اليها الفنان بلوحته .

وثالثاً ينبغي أن يكون تقسيم العمل الفني إلى وحدات تابعاً من الإيقاع الوجداني للتجربة بكاملها على نفس الفنان ، وألا يكون هذا التقسيم استجابة سريعة للمطلع مثلاً بحيث يفرض المطلع موسيقاه وتنظيمه على سائر عناصر التجربة بطريقة متكلفة .

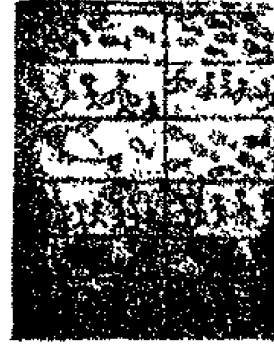
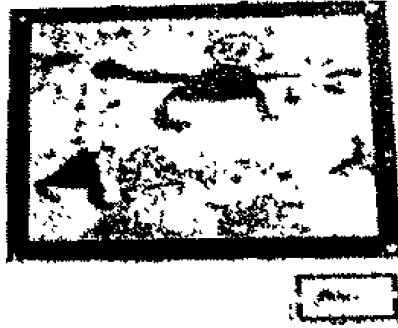
ولتوضيح ذلك ينبغي أن نسوق المثال من الشعر ، يقدم الشاعر « كامل أوب » في ديوانه « الطوفان والمدينة السوداء » قصيدة من ست مقطعات أو وحدات متكررة بعنوان « أغنية إلى الحياة » تقول اولاهما :

أمالكتي حين ران السكون على هيكلي
وطالت صلاقي في خشعة الراهب المختلي
وكدت أرى جنة الصالحين بقلب الولي
تسمعت خطوك خلف الجدار فلم أكمل
وألقيت عني تلك المسوح وكلني حنين
وعانقت فيك الوجود الطروب كما تبتغين

والتنعيم الذي خضعت له هذه المقطعة قد نشر نظامه على القصيدة كلها ، فدانت له بالولاء ويقوم هذا التنعيم على أساس تقديم أربعة أبيات على قافية ما (هي هنا اللام) ثم تقديم بيتين اثنين على قافية النون بالذات ، وتقوم النون في ختام كل مقطعة بدور النغمة الأليفة المتكررة ، والقرار الموسيقي الأنيس ، يربط أجزاء اللحن برباط نغمي موحد ، فضلاً عن أن النفس (نفس الشاعر والمتلقي جميعاً) تهدأ لديه ، وتسريح اليه ، قبل أن تستأنف رحلتها الشاقة أو الشائقة مع بقية اللحن .

اهتدي الشاعر إلى هذه الوحدة التي ستكرر في القصيدة على شكل

(ل - ل - ل - ل - ن - ن) ، (ت - ت - ت - ت - ن - ن) ، وهكذا .. وكان امتداده لذلك متضمناً الشعور بالفرحة ، فسالبت أن شرع يكرر هذه الوحدة على امتداد ست مقطعات ، ولم يكتب الشاعر بهذا بل كرر البيت الأخير من المقطوعة الأولى بلفظه مع تغيير طفيف اقتضاء السياق النفسي والفكري في كل مرة ، ففي الأولى يتحدث عن الوجود الطروب :
وعانقت فيك الوجود الطروب كما تبغين



الشكلان الرابع والخامس : الوحدات المتكررة

وفي الثانية عن الوجود القوي ، ثم عن الوجود الحثيث ، ثم الوجود الجميل ، فالوجود الطليق .

إن تكرار هذا النسق النغمي ، وإن اختتام المقطعات بالبيت الواحد المتكرر تعبير عن صيغة الفرح بالامتداد إلى الاطار ، ولكنه كذلك متأثر بتطور الموقف النفسي والفكري على امتداد النص .

غير أن هذه القصيدة تمثل هندي العيب « النموذجي » لفن الوحدات المتكررة ، وأعني بالعيب « النموذجي » العيب الذي يصاحب عادة هذا اللون من الفن ، فمحرض الشاعر على « قولبة » كل حركة نفسية بالغالب الواحد منها تعددت هذه الحركات ربما لا يخلو من تكلف ، ومحرضه على أن يهد بيت لقافية

« الغفل » الذي اختاره ربما أوقعه في تكلف ، فقد رأينا المقطعة الأولى تقدم صورة في أناة وبسط نسيين للراهب المختلي ، ولكنك تقرأ بعدهما المقطعة الثانية :

أمالكتني حسين جن الظلام على بهجتي
ولاحقني اليأس حق تضاءلت في محنتي
تعبلت يومي وأعملت فأسى في حفرتي
وما أن ذكرتك حق تراجعت يا ربتي
ومن يومها لم أعد أستكين ليأسي الحزين
وعانقت فيك الوجود القوي كما تبتغين

فترى هنا السرعة تحمل محل الأناة ، والتركيز يقوم مقام البسط ، لأن الشاعر حريص على حشر معاني هذه المقطعة ومشاعرها في أربعة أبيات قبل أن يعجله القرار النوني ، ناهيك من القلق الذي تشكوه جملة (يا ربتي) ، ومعنى ذلك ان في هذه القولية قسراً وتحكماً ، ناشين عن الوهي بالقالب ، ومحاولة اسكان حركات النفس فيه .

ثم لنقرأ المقطعة الثالثة :

أمالكتني حين الفيت أيامي الهاوية
أطاح بها الصمت والحزن والرنة الشاكية
تحسست قلبي عجلان في لفة صادية
لكي أطمئن إلى أن لي بعض أياميه
وقمت أودع في صحوتي وقفة الحائرين
وعانقت فيك الوجود الخثيث كما تبتغين

ولنتذكر هذا الخطأ الشائع « أطاح بها » بدلاً من « أطاحها » فالذي يهنا هنا هو التمييز « بوقفة الحائرين » فقد كتب على عجل كأننا ليؤدي غاية قولية

محددة ، وهي تمهيد الأذن لوقع القرار المتكرر ، ولتبرير وصف الوجود بأنه سريع حثيث ، فلا بد بحكم القالب الموحد من وصف الوجود بصفة ما حق تتناظر أبيات القرار في كل القصيد .

فالتكلف هو العيب « النموذجي » الذي يكثر في شعر الوحدات المتكررة ، وأنه في غير شعر كامل أيوب أكثر ظهوراً ، وحيثما يظهر هذا العيب النموذجي فهو دليل على الوعي المسرف بالقالب ، والاستسلام لصيغة الفرج التي تطلقها نفس الشاعر لحظة اهتدائها إلى الاطار .

اتحاد الذات بالموضوع في فن الصغار والكبار ،

وكانت وقفتي الأخيرة مع ثلاث لوحات لثلاثة فنانين صغار ، وموضوع هذه اللوحات ما يعرف في الكويت « بالنقمة » وهي أشبه برفاً أو حوض كبير للسفن . وتبدو اللوحات في الشكل السادس والسابع والثامن .

موضوع اللوحات واحد ، ولكن الذوات التي اتحدت به مختلفة ، فقد شغلت « النقمة » كل اهتمام الطفل الأول ، فجعلها تشغل اللوحة كلها ، باعتبار اللوحة بمثابة لبؤرة اهتمام الفنان في لحظة الابداع ، ولكن فنان اللوحة الثانية كان أوسع مجال رؤية ، وأفسح مجال اهتمام أيضاً ، فقد جعل رؤيته لتسع حق تشمل « النقمة » والسفن الثاوية فيها ، وجانباً من البحر تتحرك فيه السفن في طريقها إلى مدخل النقمة . أما فنان اللوحة الثالثة فقد كان أوسع من صاحبيه رؤية واهتماماً ، إذ أدخل السماء والشمس عنصرين بارزين بجانب النقمة والسفن التي تأري أو تتجه إليها .



الاشكال السادس والسابع والثامن تصور « النقمة »

ترى أهي مفاضلة بين الفنانين الصغار الثلاثة من حيث اتساع مجال للرؤية والاهتمام أو ضيقه ؟ من الخطأ الفادح أن نجعلها مفاضلة ، فكل منهم قد هبر عن حالة وجدانية تخالف الأخرى ، وهذه الحالة الوجدانية الذاتية قد اتحدت بالموضوع فأحالتة إلى صورة جديدة وقد يشق علينا أن نهتدي إلى تلك الحالة الوجدانية الذاتية لدى كل منهم ، فذلك يحوجنا إلى معايشرة لا تار هؤلاء الفنانين الأخرى ، وإلى معايشتهم في لحظة الابداع ، وإلى مساءلتهم .. وبعبارة موجزة يحوجنا إلى أن نجمل ذلك موضوع دراسة فنية ونفسية .

فما ندرى أسيطر الشعور بالأمن والاستقرار والدعة على الفنان الأول ، فالتقط صورة السفن الآمنة المستقرة في النقرة لم يشغل بسواها ؟ أم تراه ينشد الأمن والاستقرار في حياته ، فلما لم يسعفه بها واقعه الحيوي أنجده بها واقعه الشعوري ، وظهر أثر ذلك في عطائه الفني ؟ أعني عبرت اللوحة عن واقع ملموس أم عن متوقع مفشود ؟؟

وقد يكون نشدان الأمن والاستقرار أوضح في اللوحة الثانية ، ففيها سفن تريد أن تبلغ مأمنها ، ولكن من يدري ؟ لعلها تعب عن فرحة العودة ، أو لعلها تؤكد نشدان الأمن بالمقارنة بين السفن داخل النقرة وخارجها ، وقد يكون هذا الأمن مطلباً يومياً لهذا الطفل ، يطلبه كلما غدا إلى المدرسة إذا كان في المدرسة ما ينقره أو يطلبه إذا راح إلى البيت إذا كان في البيت ما يكدره .

ثم لا ندرى ونحن مع اللوحة الثالثة أي شعور فرجه على الفنان الصغير أن يضع الشمس في أفقها ؟ وأن يؤكد إرسالها لاشعتها القوية ؟ ترى أهو الشعور بالنصب فالشمس في لوحته قوية ؟؟ أم هو الشعور بالتفاؤل فالسحاب بشمسها تبارك البحر وما فيه من سفن ؟؟ أم ترمز هذه الأشياء إلى معان أخرى في لغة ذلك الفنان ؟؟

لا نملك تحديد الحالة الوجدانية التي تحدث بالموضوع في كل مرة ولكننا نقطع باختلافها لما نراه من اختلاف اللقطات مع ان الموضوع المقترح واحد ، بحيث بدا وكأن كل فنان قد تناول موضوعاً مختلفاً عن موضوع صاحبيه ، فالتحاد الذات بالموضوع يعيد صياغته من جديد .

لقد نقلني موقفني التأثري من لوحات النقعة إلى موقف نقدي لي مع نصين شعريين أحدهما لابن الرومي والثاني لمطران ، وفي كلا النصين إدماج حالة وجدانية بمشهد الغروب ، أحدهما لابن الرومي والثاني لخليل مطران .

المراجع

- (١) الأدب المقارن : دكتور محمد غنيمي هلال - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ ط ٣ ص ٩ .
- (٢) المرجع السابق ص ١١ - ١٢ .
- (٣) عاجلت هذا النقد في (بيئات نقد الشعر عند العرب - من الجاهلية إلى العصر الحديث) - الكويت - دار القلم .
- (٤) اقرأ المرجع السابق ، مبحث (بيئة المجالس الأدبية) في العصر الأموي .
- (٥) ٣ قرون من الأدب ج ١ .
- (٦) وردت هذه الشواهد في مقال بعنوان (أديان العرب قبل الإسلام) للدكتور محمد الدش - مجلة العربي - ١٦٨ - الصادر في نوفمبر (تشرين ثان) ١٩٧٢ .
- (٧) ديوان حافظ إبراهيم : حافظ إبراهيم ج ١ ص ٧٨ ، ٩٧ .
- (٨) شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن الحسن المرزوقي - القسم (١) - ط أولى القاهرة - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٥١ م ص ٨-٩ . وكذلك النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال ط ٤ - القاهرة - دار النهضة الحديثة ١٩٦٩ ص ١٦٧ - ١٧٤ وكذلك أسس النقد الأدبي عند العرب : دكتور أحمد أحمد بدوي - القاهرة - مكتبة نهضة مصر بالفيجالة - ط الثالثة ١٩٦٤ من مواضع مختلفة مثل ص ٣١١ - ٣١٥ ، ٤١٨ ، ٤٢١ ، ٤٤٩ ، ٤٦٣ ، ٤٧٨ ، ٤٨٢ ، ٥٣٤ ، ٥٣٩ .

- (٩) الشوقيات ج ١ ص ٦٤ .
- (١٠) المرجع السابق ص ١٠٩ وما بعدها .
- (١١) ديوان أبي تمام شرح وتعليق د. شاهين - بيروت - مكتبة الطلاب ص ١٣٨ .
- (١٢) الشوقيات ج ٢ ص ٣٦ - ٣٨ .
- (١٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : عباس محمود العقاد - القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ط ٣ ١٩٦٥ م ص ١١٢ .
- (١٤) المرجع السابق ص ١٣١ - ١٣٢ .
- (١٥) المرجع السابق ص ١١٩ - ١٤٧ .
- (١٦) المرجع السابق ص ١٤٨ .
- (١٧) حافظ وشوقي : طه حسين - مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ١٩٦٦ ص ٨ .
- (١٨) المرجع السابق ص ٩ .
- (١٩) المرجع السابق ص ٩٥ .
- (٢٠) انظر هذه المرات الثاني في المرجع السابق ص ٩٦ ، ٩٩ - ١٠٢ .
- (٢١) المرجع السابق ص ٩٩ .
- (٢٢) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ٩٦ ، ١٠٢ .
- (٢٤) المرجع السابق ص ٩٦ - ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
- (٢٥) المرجع السابق ص ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ .
- (٢٦) المرجع السابق ص ٩٩ .
- (٢٧) اقرأ عن جزالة اللفظ ومفهومها : النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال ص ١٦٨ والمراجع التي أشار إليها في هامش الصفحة .
- (٢٨) حافظ وشوقي ص ٩٧ - ٩٨ .
- (٢٩) المرجع السابق ص ١٠٢ .

- (٣٠) المرجع السابق ص ٩٩ .
- (٣١) المرجع السابق ٩٧ .
- (٣٢) المرجع السابق ص ٩٠ .
- (٣٣) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٣٤) المرجع السابق ص ١٠١ .
- (٣٥) الأدب المقارن : د. محمد غنيمي هلال ص ١٨٤ - ١٩٢ .
- (٣٦) أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق للصولي المتوفى سنة ٣٣٥ هـ . غني
بجميعه ج . هيوارت دن ص ١ .
- (٣٧) المرجع السابق ص ٤٦ - ٥٠ .
- (٣٨) الأدب المقارن ص ١٩٢ - ١٩٣ .
- (٣٩) المرجع السابق هامش ص ١٩٣ وكذلك للكلاسيكية في الآداب والفنون
العربية والفرنسية : دكتور جاهر حسن فهمي والدكتور كمال فريد ص ٧٣
- (٤٠) الموضوع السابق من الكلاسيكية في الآداب والفنون .
- (٤١) الشوقيات ج ٤ ص ١٢٦ واقرأ مثل ذلك ص ١٢٩ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٧٧ ،
١٧٨ ، ١٨٠ .
- (٤٢) المرجع السابق ص ١٥٧ .
- (٤٣) المرجع السابق ص ١٧٠ ومثل ذلك ص ١٧١ .
- (٤٤) الأدب المقارن ص ١٩٣ - ١٩٥ .
- (٤٥) الموضوع السابق .
- (٤٦) الشوقيات ج ٤ ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- (٤٧) المرجع السابق ص ١٥٢ .
- (٤٨) الأدب المقارن ص ٨٩ .
- (٤٩) الشوقيات ص ٤٢ - ٤٣ .
- (٥٠) تناولت مطران في الفصل الثاني من كتابي (بينات نقد الشعر عند
العرب) وتناولت شعر هزيم أباطة المسرحي وإحدى مسرحيات شوقي

- في كتابي (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري ..)
 (٥١) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية ص ٢٨-٢٩ وكذلك
 الحجاج بن يوسف : جرجي زيدان - المقدمة ، وكذلك تطور الرواية
 العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) : دكتور عبد المحسن طه
 بدر - القاهرة - دار المعارف ١٩٦٣ ص ٩٥ .
 (٥٢) انظر دراسة لمسرحية العباسية في فصول الباب الأول من كتابي (الشكل
 الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري) .
 (٥٣) روايات تاريخ الإسلام - العباسية أخت الرشيد : جرجي زيدان - القاهرة
 دار الهلال ص ١٧٦ .
 ٧٢ - روايات تاريخ الإسلام - عبد الرحمن الناصر : جرجي زيدان
 القاهرة - دار الهلال ص ٣٣٣ .
 (٥٤) روايات تاريخ الإسلام - شجرة الدر : جرجي زيدان - القاهرة - دار
 الهلال ص ١١٨ .
 (٥٥) المرجع السابق ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .
 (٥٦) اقرأ مثلاً لمحمد فريد أبو حديد : زولبيا ملكة تدمر - وعصاميون عظماء
 من الشرق والغرب - والمهلل سيد ربيعة ، وقرأ لمحمد سعيد المريان
 مثلاً على باب زويله - وقطر الندى - وشجرة الدر - وقصة الكفاح بين
 العرب والاستعمار .
 (٥٧) في الأدب والنقد : د . محمد مندور - القاهرة - دار نهضة مصر -
 ص ٥١ ، ص ١١٩ .
 (٥٨) الرومانتيكية : د . محمد غنيمي هلال - القاهرة - دار نهضة مصر ص ١ .
 (٥٩) كولردج : د . محمد مصطفى بدوي - القاهرة دار المعارف بمصر
 ص ٤٢ - ٤٤ .
 (٦٠) ٣ قرون من الأدب : اشراف : فورستروفوك ج ١ ص ٤٦ - ٤٧ .
 (٦١) الرومانتيكية ص ٥ - ٦ .

- (٦٢) ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ٤٨ .
- (٦٣) الرومانتيكية ص ٢ - ٤ .
- (٦٤) اقرأ روائع التراجيديا في أدب الغرب : جمعها ، وقدم لها كلينيت بروكس ترجمة د . محمود السمره بيروت : دار الكتاب العربي ١٩٦٤ ص ١٥١ - ١٥٥ وكذلك الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباطة الشعري ، نقد وتحليل ومقارنة : د . اسماعيل مصطفى الصيفي ص ٦٠٧ - ٦٠٩ وما بعدها (بيروت - دار الكتاب اللبناني - تحت الطبع) .
- (٦٥) الرومانتيكية ص ٨ - ٩ .
- (٦٦) الرومانتيكية ص ١١ .
- (٦٧) الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباطة الشعري نقد وتحليل ومقارنة ص ٦٠٥ - ٦٠٦ .
- (٦٨) الرومانتيكية ص ١٦ .
- (٦٩) الرومانتيكية ص ١٧ .
- (٧٠) في الأدب والنقد ص ١٢٠ - ١٢٢ وكذلك ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٤٨ .
- مراجع « بطاقات عن الرومانتيكية »
- (٧١) الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية - القاهرة - مكتبة نهضة مصر بالفيحالة - ص ١٨ - ٢٠ وكذلك الدكتور محمد مندور : في الأدب والنقد - القاهرة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - ص ١٢٤ - ١٢٥
- (٧٢) الرومانتيكية ص ١٩ .
- (٧٣) ، (٧٤) الرومانتيكية ص ٢١ - ٢٢ في الأدب والنقد ص ١٢٥ .
- (٧٥) اقرأ مقدمة الرومانتيكية وخاصة ص ز .
- (٧٦) في الأدب والنقد ص ١٢٥ .
- (٧٧) ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٢٨ .
- (٧٨) الرومانتيكية ص ٥ .
- (٧٩) المرجع السابق ص ٦ .

- (٨٠) في الأدب والنقد ص ١٢٧
- (٨١) الرومانتيكية ص ١٤١ - ١٤٢ .
- (٨٢)
- (٨٣) الرومانتيكية ص ٩٢ وما بعدها .
- (٨٤) المرجع السابق ص ١١ - ١٣ .
- (٨٥) المرجع السابق ص ١٥ - ١٦ .
- (٨٦) اقرأ المرجع السابق ص ٦٣ - ٦٧ .
- (٨٧) ، (٨٨) اقرأ ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٥٣ وما بعدها .
- (٨٩) اقرأ الرومانتيكية ص ١٩٣ وما بعدها .
- (٩٠) ٣ قرون في الأدب . ج ٢ ص ٢٥٧ .
- (٩١) المرجع السابق ص ٢٥٣ - ٢٥٧ .
- (٩٢) المرجع السابق ص ٢٥٩ - ٢٦١ .
- (٩٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .
- (٩٤) الدكتور محمود غنيمي هلال : الأدب المقارن - القاهرة - مكتبة الانجلو المصرية ط ٣ ص ٣٩٣ - ٣٩٤ .
- (٩٥) المرجع السابق ص ٣٧٣ - ٢٩٧ .
- (٩٦) الرمزية في الأدب العربي ص ٧٠ - ٧٧ .
- (٩٧) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن - القاهرة - مكتبة الانجلو المصرية - ط ٣ ص ٣٩٨ .
- (٩٨) المرجع السابق ص ١٩٨ - ١٩٩ .
- (٩٩) الرمزية في الأدب العربي ص ١٠٤ .
- (١٠٠) المرجع السابق ص ١٠٦ - ١٠٧ .
- (١٠١) المرجع السابق ص ١٢٣ .
- (١٠٢) أنظر : الدكتور أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب - القاهرة - مكتبة نهضة مصر بالفجالة ١٩٦٤ ط ٣ .

- (١٠٣) اقرأ : قدامة بن جعفر : نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - مصر - مكتبة الخانجي بغداد - مكتبة المثنى - ١٩٦٣ .
- (١٠٤) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ج أ ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم - بيروت - مؤسسة الثقافة ١٩٥٨ ص ٩
- (١٠٥) المرجع السابق ص ١٠ .
- (١٠٦) الموضع السابق .
- (١٠٧) اقرأ للدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧١ ط ٥ ص ٣ .
- (١٠٨) المرجع السابق لستانلي هايمن ص ٢٧ .
- (١٠٩) العبارة عن د زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء - القاهرة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ص ٤٦ .
- (١١٠) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١ .
- (١١١) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ص ٢٠ - ٢١ .
- (١١٢) ضياء الدين بن الأثير : المسئل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق الدكتورين أحمد الحوفي وبدوي طبانه - القاهرة مطبعة نهضة مصر ١٩٥٩ ص ٣٨/١ نقلا عن دراسات في نقد الادب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث للدكتور بدوي طبانه - القاهرة مكتبة الانجلو ١٩٦٥ ط ٤ ص ٣٣ .
- (١١٣) الدكتور عبد الحميد يونس . الاسس الفنية للنقد الادبي - القاهرة - دار المعرفة ص ١٨٧ .
- (١١٤) اقرأ المرجع السابق ص ١٨٩ - ١٩٩ .
- (١١٥) زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء - القاهرة - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ص ٥ - ٢٠ و ٢٨ - ٣٥ .
- (١١٦) المرزباني : الموشع ص ٢٤٩ .

مراجع « الخلق والابداع »

- (١١٧) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الحديثة للنقد الأدبي - القاهرة - دار المعرفة ص ١٠٢ .
- (١١٨) هوراس : فن الشعر : ترجمة لويس عوض - القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ص - ٥١ - ٥٢ .
- (١١٩) المرجع السالف ص ٥٥ .
- (١٢٠) المرجع السابق ص ٩٢ .
- (١٢١) المرجع السابق ص ٨٦ .
- (١٢٢) أحمد شوقي بك : مجنون ليل - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى ص ٦٠ وما بعدها .
- (١٢٣) المرجع السابق ص ٩٣ وما بعدها .
- (١٢٤) ديفيد ديتش : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق - ترجمة دكتور محمد يوسف نجم ، مراجعة د. احسان عباس - بيروت - دار صادر ١٩٦٧ ص ٥٢٣ .
- (١٤٥) اقرأ ذلك في الحديث عن بيئة الاتباعية الجديدة ، القسم الثاني من كتابي (بيئات نقد الشعر عند العرب - من الجاهلية إلى العصر الحديث) الكويت - دار القلم .
- (١٢٦) اقرأ النقد الادبي الحديث : دكتور محمد غنيمي هلال - ط ٥ - مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧١ ص ٣٧٧ .
- (١٢٧) شعراء مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي - عباس محمود العقاد ط ٣ سنة ١٩٦٥ م - مكتبة النهضة المصرية - ص ١٣٣ .
- (١٢٨) النقد الادبي والبلاغة : اسماعيل الصيفي ومحمد حسن عبد الله والدكتور محمد زكي العشماوي - الكويت ١٩٧٠ م ص ١٣٦ وما بعدها .

- (١٢٩) المرجع السابق ص ١٤٤ وما بعدها .
- (١٣٠) أثر العرب في الحضارة الأوروبية ، عباس محمود العقاد - دار المعارف بمصر ص ٥٨ .
- (١٣١) نشر مقال (الهرمونية في الشعر) بمجلة البيان الكويتية العدد ٥٩ فبراير ١٩٧١ السنة الخامسة .
- (١٣٢) نشر هذا المقال بمجلة البيان العدد ٦١ إبريل ١٩٧١ السنة السادسة .
- (١٣٣) ديوان الناس في بلادني : صلاح عبد الصبور - بيروت ط أولى ص ٤٤ .
- (١٣٤) ديوان أنشودة المطر : بدر شاكر السياب - بيروت ط أولى ص ١٢٠ .
- (١٣٥) اقرأ طبقات الشعراء لأبي عبد الله سلام الجمحي - بيروت - مكتبة الثقافة العربية ص ٣١ - ٣٢ .
- (١٣٦) مسرحية (عنارة) لاحد شوقي - الفصل الاول - المشهد السادس .
- (١٣٧) مصرع كليوباترا: أحمد شوقي - طبعة خاصة بوزارة المعارف بمصر ص ٤
- (١٣٨) المرجع السابق ص ٢ .
- (١٣٩) المرجع السابق ص ١٠ .
- (١٤٠) الموضع السابق .
- (١٤١) المرجع السابق ص ١٤ - ١٥ .
- (١٤٢) المرجع السابق ص ٤٤ .
- (١٤٣) المرجع السابق ص ٤٧ - ٤٨ .
- (١٤٤) المرجع السابق ص ٤٩ .
- (١٤٥) المرجع السابق ص ٤٢ .
- (١٤٦) المرجع السابق ص ٤٦ .
- (١٤٧) المرجع السابق ص ٦٣ .
- (١٤٨) اقرأ الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال - ط ٣ ص ٣٢٢-٣٢٤ .
- (١٤٩) اقرأ مبحث عن فكرة العاكرات المتائلة في الباب الاول من (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباطة الشعري) للدكتور اسماعيل الصيفي .

- (١٥٠) الامثلة في مصرع كليوباترا ص ٢ - ٣ .
- (١٥١) المرجع السابق ص ١٦ .
- (١٥٢) المرجع السابق ص ٧٥ .
- (١٥٣) المرجع السابق ص ٩٠ .
- (١٥٤) المرجع السابق ص ٩٥ .
- (١٥٥) المرجع السابق ص ١٦ - ١٩ .
- (١٥٦) المرجع السابق ص ١٢٣ - ١٢٤ .
- (١٥٧) المرجع السابق ص ١١٨ .
- (١٥٨) المرجع السابق ص ١٠٧ .
- (١٥٩) المرجع السابق ص ١١٦ - ١١٧ .
- (١٦٠) الموضع السابق .
- (١٦١) المرجع السابق ص ١٣١ .
- (١٦٢) المرجع السابق ص ٨١ .
- (١٦٣) المرجع السابق ص ١٣٦ .
- (١٦٤) ألفت هذه الدراسة محاضرة في رابطة الأدباء بالكويت سنة ٦٩ - ٧٠ م .
- (١٦٥) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة الرسالة (القاهرية) السنة ٢٢ - ١٧ من سبتمبر سنة ١٩٦٤ العدد ١٠٧٩ .
- (١٦٦) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة الرسالة - السنة ٢٢ - ١٥ من أكتوبر سنة ١٩٦٤ العدد ١٠٨٣ .
- (١٦٧) نشرت هذا الموضوع مقالاً في الرسالة - ٢٢ يوليو ١٩٦٥ السنة ٢٣ العدد ١١٢٣ .
- (١٦٨) نشرت هذه القصة في مجلة البيان (الكويتية) العدد (٤٧) فبراير ١٩٧٠ السنة الخامسة .
- (١٦٩) نشرت هذا النقد مقالاً في مجلة البيان (الكويتية) العدد ٤٩ - أبريل ١٩٧٠ - السنة الخامسة .

(١٧٠) نشرت هذه القصة في مجلة البيان (الكويتية) العدد ٨٥ - ابريل ١٩٧٣
السنة الثامنة .

(١٧١) اقرأ فكرة المسرح : فرنسيس فرجسون - ترجمة وتعليق جلال المشري
القاهرة - دار النهضة العربية ص ١٩٤ .

(١٧٢) اقرأ مثلاً الادب الفرنسي في عصره الذهبي : حسيب الحلوى - حلب
ط أولى ١٩٥٢ ص ٢٥٢ ، وكذلك اقرأ المسرحية كيف ندرسها
وتتذوقها : ملتون ماركنس - ترجمة فريد مدور بيروت - دار الكتاب
العربي ١٩٦٥ ص ٣٧٠-٣٧١ وكذلك مقالات في النقد الادبي : دكتور
عمود الشمرة ، بيروت ص ٢١ - ٢٣ .

(١٧٣) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة البيان العدد ٥٢ يوليو ١٩٧٠ السنة
الخامسة .

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
٥	تقديم
٩	القسم الأول ، شخصية الأدب العربي (عن الكلاسيكية)
١١	الدراسات المقارنة والدراسات الموازية .
١٣	الكلاسيكية في الأدب العربي .
	(لحة تاريخية ص ١٣ - الخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية دينية قومية
	ص ١٤ - أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في الشعر ص ١٨ - الكلاسيكية
	وبعث التراث الشعري والنقدي ص ٢٢ - القصيدة الكلاسيكية بين الغنائية
	والموضوعية ص ٣٧ - أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في النثر ص ٤٧) .
٥٧	تعريف ببعض المذاهب الأدبية .
	(الكلاسيكية ص ٥٩ - لحة لغوية وتاريخية ص ٥٩ - الأسس العامة
	للكلاسيكية ص ٦٠ - الرومانتيكية : عوامل ظهورها وازدهارها ص
	٦٦ - أم خصائصها ص ٦٧ - الواقعية : عوامل ظهورها وازدهار ص ٧١ -
	أم خصائصها ص ٧٢ - الرمزية : عوامل ظهورها وازدهارها ص ٧٤ -
	خصائص الرمزية ص ٧٥) .
٧٩	القسم الثاني : خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصص
٨١	النقد بين المعايير والذوق (المعايير النقدية ص ٨١ - الذوق الأدبي ص ٨٦)
٩٠	الخلق والإبداع .
٩٦	في الشعر الحديث ، فنونه واتجاهاته (فنون الشعر واتجاهاته بين التقليد
	والتجديد ص ٩٨) .

- ١٠١ الهرمونية في الشعر (الهرمونية وحركات التجديد في موسيقا الشعر
ص ١٠٨) .
- ١١٨ الشعر الحر .
- ١٢٢ موسيقا الشعر بين أيدي العروضيين (خطوة إلى عروض وصفي وظيفي
ص ١٢٢ - القيمة التقييمية للزحافات والعلل ص ١٢٤ - دراسة وصفية
وظيفية لأحد البحور الشعرية ص ١٢٦ - بحر الهزج ص ١٢٦ - بحر الهزج
في دوائر الخليل بن أحمد ص ١٢٨) .
- ١٣١ الوحدة العضوية للقصيدة .
- ١٤٠ في المسرحية الشعرية وعناصر بنائها (عرض لموضوع عنزة ص ١٤٠ -
عناصر البناء المسرحي ص ١٤٥ - الموضوع ص ١٤٥ - الشخصيات ص
١٤٦ - الحوار ص ١٤٩) .
- ١٥٢ العاكسات المتأثرة في مسرحية مصرع كديواترا .
- ١٧٢ الشعر والالتزام (١) أين كان الشعر من قضايا الأمة؟ ص ١٧٢ - (٢) قضية
الأرض... وأغاني الكوخ ص ١٧٨ - (٣) من زاوية قضية الأرض ص ١٨٤) .
- ١٩٠ الناس والخرساء والممطرة : قصة قصيرة بقلم حمدي الكنيسي .
- ١٩٩ رحلة نقدية في قصة قصيرة .
- ٢٠٧ المحراث : قصة من قلم الدكتور عبد الله خورشيد .
- ٢١٨ تسرب الذات في المعادل الموضوعي .
- ٢٢٧ أسرار الجمال الفني في الأدب .
- ٢٣٣ سياحة تأملية في معرض للتصوير .
- ٢٤٣ المراجع .
- ٢٥٤ المحتويات .

كتب للمؤلف

- ١ - النقد الأدبي والبلاغة - بالاشتراك مع محمد حسن عبدالله والدكتور محمد زكي المشايوي (بتكليف من وزارة التربية - الكويت) ١٩٧٠
- ٢ - بينات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث دار القلم - الكويت (١٩٧٤) .
- ٣ - فلسفة الفن والاتجاهات النقدية عند المازني (تحت الطبع) .
- ٤ - الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري : نقد وتحليل ومقارنة دار الكتاب اللبناني (تحت الطبع) .
- ٥ - إسماعيل في شندي - مسرحية شعرية (نفذت ١٩٥٠) .

نطلب جميع مشترياتنا من :

• **دار المسلم المكتوب**
شارع السوق - عكارة السوق - بحوار قبرة العارحية
ص ٢٠١٦٦ هاتف ٢٤١٦٠

• **الشركة المتحدة للتوزيع**
بيروت - شارع سورية - ساحة صيدى، شالصة
ص ٧٤٦٠ هاتف ٢٩٥٥٠١

To: www.al-mostafa.com